Das Theater in der Sonne des Humors

Von W. Ahrens

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Jenny Lind als „Tochter des Regiments“.

Das Theater in der Sonne des Humors.

❀

Die Mehrzahl der Menschen hat instinktmäßig das Bedürfnis, aufgeheitert zu werden. Jedermann strebt nach Glück, und heitere Stunden sind für jedermann ein Ersatz für Glück.

Heinrich Laube.
(„Das Burgtheater".)

PN
2653
.A5

Das Theater
in der
Sonne des Humors

Heitere Bilder
aus
Bühnenwelt und Bühnengeschichte

Gesammelt und herausgegeben von

Wilhelm Ahrens

Verlag von Hermann Sack / Berlin W. 35 / 1913

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.
Copyright 1912 by Dr. Wilhelm Ahrens.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Die freundliche, wohlwollende Aufnahme, die eine von mir herausgegebene Sammlung „Gelehrten-Anekdoten“ bei Publikum und Kritik gefunden hat, veranlaßte mich, die betretene Bahn weiter zu beschreiten. Das vorliegende Buch unterscheidet sich freilich wesentlich von dem ersten; stellt es doch eine ganz andere Welt dar als jenes, und jedem Leser beider Bücher wird sich die Verschiedenheit dieser Welten, die Verschiedenheit des Humors der Gelehrtenstube und des Hörsaals von dem der Bühne, sofort aufdrängen.

Es sind nicht ausschließlich „heitere“ Bilder, wie der Titel unter Hervorhebung des Hauptinhalts sagt, die hier an dem Auge des Lesers vorüberziehen sollen. Vielmehr bietet das Buch sowohl in dem Text wie besonders in den reichlichen, wohl schon allzu reichlichen Fußnoten auch viele ernstere Dinge, die mir ein gewisses kulturhistorisches Interesse zu

haben schienen. Freilich mögen gerade diese **Anmerkungen** manchen Lesern störend sein, und ihnen kann nur empfohlen werden, da die Anmerkungen für das Verständnis des Textes fast stets entbehrlich sind, sie zu ignorieren oder sie später, am Ende des Kapitels oder Abschnitts, nachzuholen.

Man mag den Gegenstand des Buches — Anekdoten — höchst unbedeutend und dieses selbst recht überflüssig finden; gleichwohl muß ich bekennen, recht viel Zeit darauf verwandt zu haben. Mit dem Sammeln und Zusammenstellen des Stoffes erschöpft sich die Tätigkeit des Herausgebers einer solchen Sammlung natürlich nicht, sondern ihm liegt, so weit wie möglich, die Nachprüfung auf Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, die Berichtigung von Unrichtigkeiten und Übertreibungen, die Ergänzung von Nebenumständen und, was dergleichen Aus- und Umgestaltungen sonst sind, ob. Obwohl ich mir dieser Postulate bewußt war und mich wenigstens bemüht habe, ihnen gerecht zu werden, zweifle ich nicht, daß gar manches in dem Buche durchaus verbesserungsbedürftig ist. Es wäre recht bequem und undankbar zugleich, wollte ich die Schuld hierfür auf die von mir benutzten Quellen abwälzen. Immerhin darf hier wohl bemerkt werden, daß an

Zuverlässigkeit im Großen wie im Kleinen viele Werke des hier vorzugsweise in Betracht kommenden Literaturgebietes oft zu wünschen übrig lassen.

Für die dem Buche beigegebenen **Bilder** verweise ich auf den besonderen Abschnitt Seite 271 bis 278. Außer bei den dort genannten Verlagsfirmen fand ich, bei Beschaffung des Bildermaterials, gütiges Entgegenkommen bei der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin, der ich auch hier meinen ergebensten Dank auszusprechen mir gestatte.

Rostock i. M., den 1. November 1912.

Dr. W. Ahrens.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Die Herren Direktoren	1
Die lieben Kollegen	40
Die Damen in schönem Kranz	55
Die verehrten und verehrenden „Publikümmer“	71
Hohe und gekrönte Herren	87
Der Dichter und sein Werk	109
Kritiken. — Kritiker	114
Auf der Probe und in der Vorstellung	119
Vor dem Maulwurfshügel des Einbläsers	142
Stürmische und denkwürdige Theatertage	150
Bühnenfreiheiten	169
Kulissenspäße	176
In Fährden und in Nöten	186
Bei den Schmieren und Meerschweinchen	211
Bühnenkarrieren	223
In Zivil	240
Unsere Bilder	271
Quellenangaben	279
Namen- und Sachregister	303

Die Herren Direktoren.

Intendant Goethe.

Im Januar 1815 wurde auf dem Theater in Weimar „Zenobia“ von Calderon einstudiert. Auf der ersten Probe trat der Schauspieler Karl Unzelmann (1789—1841), ein Sohn des berühmten Berliner Komikers und der Friederike Unzelmann, nachmaligen Bethmann, mit der Rolle in der Hand auf die Bühne und las seine Rolle ab. Sogleich ertönte aus der gewohnten, im Hintergrunde des Parterres befindlichen Loge Goethes gewaltige Stimme: „Ich bin es nicht gewohnt, daß man seine Aufgabe ablieſt!“ Unzelmann entschuldigte sich damit, daß seine Frau seit mehreren Tagen krank liege und er deshalb nicht zum Lernen habe kommen können. „Ei was!“ rief Goethe, „der Tag hat vierundzwanzig Stunden, die Nacht mit eingerechnet!“ „Ew. Exzellenz haben vollkommen Recht“, entgegnete Unzelmann, nachdem er bis in das Proszenium vorgetreten war, „der Tag hat vierundzwanzig Stunden, die Nacht mit eingerechnet; aber ebenso gut, wie der Staatsmann und Dichter der Nachtruhe bedarf, ebenso gut bedarf ihrer der arme Schauspieler, der oft Possen reißen muß, wenn ihm das Herz blutet. Ew. Exzellenz wissen, daß

ich stets meiner Pflicht nachkomme; aber in solchem Falle bin ich wohl zu entschuldigen!“

Diese kühnen Worte erregten allgemeines Erstaunen*) und alles wartete gespannt, was kommen würde. Nach einer Pause rief Goethe mit kräftiger Stimme: „Die Antwort paßt! Weiter!“ —

Bei der Hauptprobe dieses Stücks geriet Goethe abermals in Harnisch: Eine Hauptprobe betrachtete er durchaus als erste Aufführung; während der Handlung durfte daher kein Unberufener auf der Bühne stehen oder auch nur den Kopf aus der Kulisse stecken. Hiergegen verstieß nun ein Maschinist, der sich durch sein Kunstinteresse oder seine Neugierde verleiten ließ, seinen gewaltig dicken Schädel aus der Kulisse hervorzustecken. Sogleich donnerte Goethe zu Anton Genast, seinem treuen Regisseur oder „Wöchner“, wie die im Amt sich ablösenden drei Regisseure hießen, hinauf: „Herr G'nast! schaffen Sie mir den ungehörigen Kopf aus der ersten Kulisse rechts, der mit unanständiger Neugier sich in den Rahmen meines Bildes drängt.“[3])

❖

*) Goethe war ein sehr strenger Theaterdirektor: Mehrfach schickte er pflichtvergessene Schauspieler auf die Wache, den Damen gab er Stubenarrest und stellte ihnen Schildwachen vor die Tür.[1])

Goethes Adlatus, der Hofkammerrat Kirms, der ökonomische Intendant des Theaters, brachte die Schauspieler durch stets bereitwillig gewährte Vorschüsse in eine schuldhafte, nahezu sklavische Abhängigkeit von der Theaterleitung.[2]) Ein Schauspieler, der der Theaterkasse stets verschuldet ist und immer nur von Vorschüssen lebt, muß natürlich auf alle Bedingungen, Engagementsverlängerungen usw., eingehen und verliert somit alle Möglichkeit, seine Position zu verbessern.

Cave canem!

Wer hat den berühmtesten aller Theaterdirektoren, Exzellenz von Goethe, aus dem Amte verdrängt? So unglaublich es klingt, es war ein — Hund. Ein wirklicher, vierfüßiger Köter! Freilich hatte Goethe in dem Kampf zwischen ihm und dem Hundegeschlecht „angefangen". Warum bestimmte er auch in § 10 seiner Theatergesetze: „Auch dürfen keine Hunde auf der Bühne erscheinen." Dieser so ungefährlich aussehende Paragraph brach dem großen Goethe den Hals! Auf ihn berief Goethe sich nämlich, als ihm die Zumutung gemacht wurde, das damals vielgenannte Melodrama „Der Hund des Aubry" auf der Weimarer Bühne aufführen zu lassen. In diesem Stück spielt die Hauptrolle ein Hund, der als Verfolger und Entdecker des Mörders seines Herrn auftritt[4]), und ein untergeordneter Schauspieler, namens Karsten, reiste damals auf dieses Stück mit einem gelehrigen, wohlabgerichteten Pudel, dem er die Rolle einstudiert hatte, in deutschen Landen umher. Die Kuriosität wurde damals viel besprochen und der vierfüßige Acteur aller Orten bewundert, beklatscht, herausgerufen, kurz behandelt wie ein beliebter Schauspieler. In Berlin gab sich gar ein Ludwig Devrient dazu her, den vom Hunde verfolgten Bösewicht zu spielen.

Auch am Hofe Karl Augusts, der selbst ein großer Hundefreund war, war man begierig, die Künste des dressierten Pudels zu sehen.

„Dem Hunde, wenn er gut gezogen,
Wird selbst ein weiser Mann gewogen",

sagt zwar Wagner im „Faust", aber sein Theater wollte Goethe für solche Zirkus-Kunststücke nicht miß-

braucht sehen. Sein Widerspruch nützte ihm nichts: Karsten und Pudel wurden trotzdem von Leipzig nach Weimar gerufen (April 1817). Sie kamen, und am Tage der ersten Probe[5]) erklärte Goethe, mit einem Theater, auf dem ein Hund spiele, könne er nichts mehr zu tun haben, und fuhr auf der Stelle nach Jena, worauf er durch Großherzogliches Schreiben vom 13. April 1817 die von seinen Gegnern längst angestrebte und vorbereitete Entlassung als Intendant erhielt. Caroline Jagemann (1777—1848), die kluge und talentvolle Künstlerin, oder Frau von Heygendorf, wie sie nach dem Adelsdekret des Herzogs hieß, vermochte eben bei dem Fürsten mehr als selbst der Freund und Duzbruder, der große Goethe, und tatsächlich war die Favoritin von jetzt ab, nachdem sie vorher fast 20 Jahre hindurch gegen Goethe intriguiert hatte, die eigentliche Leiterin des Theaters.

So war also auch in Weimar, wie man schon vorher in Berlin gewitzelt hatte, der Hund auf das Theater und das Theater auf den Hund gekommen, und die Worte Schillers aus dessen Gedicht „An Goethe"[6]):

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen

wurden jetzt — von einem Unbekannten — so parodiert:

Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen,
Und kommt der Pudel, muß der Dichter weichen.*)[7])

❖

*) Dazu eine andere kynologische Theater-Reminiszenz: Kaiser Wilhelm II. begegnete einst (Februar 1907) auf einem Spaziergang im Grunewald dem Direktor des „Berliner Theaters", Ferdinand Bonn, der eine große schwarze Dogge bei sich hatte.

Dingelstedt.

Franz Dingelstedt (1814—1881) hat in allen von ihm regierten Theaterreichen — in München, Weimar und Wien — ein musterhaftes Regiment geführt. Der frühere Schulmeister war der liebenswürdigste, geistvollste Charmeur von der Welt und ein Virtuos in der Kunst der Menschenbehandlung. Es gab schlechterdings überhaupt keine Situation, der Franz Dingelstedt nicht gewachsen gewesen und über die er nicht mit einem geistvollen, witzigen, verblüffenden Worte leicht hinweggekommen wäre.

Einst war einem durch besondere Begabung wie Liebenswürdigkeit ausgezeichneten Schauspieler der „Burg" eine Rolle, die in sein Fach fiel, vorenthalten; in höchster Aufregung stürzt er nun in Dingelstedts Bureau: „Herr Baron, Sie haben mir die Rolle versprochen, und nun spielt sie ein anderer." — Zur Sache war da wohl nicht viel zu sagen und vor allem nichts,

---

Der Kaiser ging auf Bonn zu, gab ihm die Hand und fragte: „Das ist wohl ‚der Hund von Baskerville'?"[8])

Der Hund spielte in der Tat mit in dem genannten Stück, das damals in Bonns Theater das Repertoire beherrschte. Die Erstaufführung war einige Wochen vorher (17. Januar 1907) gewesen und hatte zu vielerlei Erörterungen Anlaß gegeben dadurch, daß Direktor Bonn vermöge einer Kriegslist die Berufskritiker und die Premierentiger ausgeschaltet hatte. Hatte er doch für den betreffenden Abend „Sherlock Holmes" angekündigt, ein Stück, das keineswegs mehr den Reiz der Neuheit besaß, vielmehr bereits seine 200 und mehr Aufführungen erlebt hatte und das daher keine einzige verrohte Kritikerseele ins Theater gelockt haben wird. Diesem „ahnungs- und wehrlosen Publikum versetzte" Bonn nun, wie das „Berliner Tageblatt" sich ausdrückte, plötzlich die Premiere des „Hundes von Baskerville". Die Kritik kam unter diesen Umständen erst in die zweite Vorstellung, waltete aber da noch ihres Amtes.[9])

was den Hocherzürnten hätte besänftigen können. Also Dingelstedt erhebt sich, unterbricht jenen und sagt: „Lieber —, Sie wollen mir Grobheiten sagen. Ich verstehe. Wissen Sie was? Hier haben Sie Tinte, Feder und Papier, schreiben Sie mir das alles; da können Sie viel mehr sagen, und es wird Ihnen ganz leicht ums Herz werden.“ Der vorher Aufgebrachte war entwaffnet; er lachte und sprach nun ganz ruhig und verständig über den Fall.

Als Dingelstedt nach München als Theaterleiter berufen wurde, fand er dort einen Regisseur Richter vor, der als Regisseur tüchtig war, als Schauspieler aber nicht genügte. Es dauerte nicht sehr lange, da ließ Dingelstedt ihm durch den Theaterdiener seine sämtlichen Rollen abholen. Natürlich war Richter hierüber empört und eilte alsbald zum Intendanten: „Denken Sie, Herr Intendant, man hat mir meine sämtlichen Rollen abgeholt.“ — „Was Sie sagen?“ antwortete Dingelstedt ruhig, „wer hat das getan?“ — „Der Theaterdiener auf Befehl.“ — „Und haben Sie ihm denn auch alle Rollen gegeben?“ — „Natürlich! Wenn der Diener sagt: auf Befehl!“ — „Nun, lieber Richter, dann sind Sie ja außer aller Verantwortung.“ Der Erzürnte wurde durch diese Wendung des Gesprächs derartig verblüfft, daß er keine Erwiderung mehr fand — sie würde ihm auch wenig genützt haben — und sich daher wieder empfahl.

Einst kam ein bekannter Bühnenautor, von dem schon mehrere Stücke am Burgtheater aufgeführt waren, zu Dingelstedt: „Herr Hofrat, Sie haben mir schon im vergangenen Jahre versprochen, mein neues Drama aufzuführen; nun stehen wir fast schon am Ende dieser Saison und Sie machen immer noch keine Anstalten.

Ich bin gekommen, um Ihnen endlich einmal die Wahrheit zu sagen!“ — „Tun Sie das, lieber Freund“, entgegnete Dingelstedt, „hier in diesem Zimmer wird ohnehin so viel gelogen.“

Man könnte in dieser letzten Bemerkung zugleich ein Stück Selbst-Persiflage erblicken, und jedenfalls hat Dingelstedt seine eigene Person keineswegs geschont. Einst auf einer Probe des Burgtheaters fand eine szenische Anordnung sein Mißfallen und er rief: „Wem ist denn dieser Unsinn eingefallen?“ Regisseur, Schauspieler, alles schwieg; nur ein alter Inspizient trat, mit dem Szenarium in der Hand, vor und sagte: „Bitt', Herr Baron, das haben Sie im vorigen Jahre so angegeben; hier steht's.“ — „So?“ erwiderte Dingelstedt, „ja, ja, das sieht mir ähnlich.“*)

Als Laube in der Zeit, da er noch der Beherrscher der „Burg“ war, einmal seinen Münchener Kollegen Dingelstedt besuchte und ihm dabei lange, lange Vorträge über seine Zukunftspläne, seine Theater-Reformideen usw. hielt, hörte Dingelstedt dies alles erst schweigend an; dann fragte er aber mit einem Male ganz erstaunt: „Mir scheint, Sie nehmen die Sache ernst?“

Er selbst nahm bei aller vornehmen Lässigkeit und Theater-Blasiertheit, die er bisweilen gezeigt hat, dennoch „die Sache durchaus ernst“, und hat das durch seine Taten bewiesen. Aber das Gefühl, hinter dem zwar weniger geistvollen und weniger diplomatischen, aber tüchtigen und unermüdlichen Laube in mancher Beziehung zurückzubleiben, vielleicht auch die Art, wie

---

*) Dingelstedt durfte sich einen solchen Scherz freilich gestatten; war er doch gerade als Meister der szenischen Anordnung überall anerkannt.

Laube seine Ansichten und Pläne vorbrachte, mochten Dingelstedt gekitzelt haben, so daß er der Versuchung, durch eine verblüffende Bemerkung jenen plötzlich aus allen Himmeln herunterzuholen, nicht widerstehen konnte. Niemand wußte bei Dingelstedt so recht, woran er bei ihm war. Er hatte zwei oder viele Gesichter, und sie alle standen ihm jederzeit dienstbereit zu Gebote.[10])

❖

Der joviale Kroll-Engel.

Der Kommissionsrat Jacob Carl Engel († 1888), von Geburt Ungar, seit 1853 der Ehemann von Auguste Kroll und dadurch der Besitzer des Krollschen Etablissements in Berlin, war nicht nur ein hervorragender Musiker und Dirigent, sondern auch ein äußerst geschäftstüchtiger Theaterleiter und brachte das Krollsche Institut zu höchster Blüte. Da Engel außerdem über einen schlagfertigen, nie versagenden Witz verfügte und überhaupt zu den sogenannten „Originalen" von Menschen gehörte, so war der elegante Mann, mit dem auch im vorgerückten Alter noch schwarzen, gefärbten — oder, wie er selbst sich ausgedrückt haben würde, „geforbenen" — Coteletten-Bart und mit seinem leicht entzündlichen Herzen in Berlin eine stadtbekannte und überall beliebte Persönlichkeit.

Von ihm, dem Kroll-Engel, erzählt Ferdinand von Strantz, der vielgewandte und vielerfahrene Theatermann, in einem seiner interessanten und amüsanten Memoirenwerke verschiedene hübsche Geschichten, darunter die folgenden: Einst gastierten die berühmten Sänger Franz Nachbaur (1835—1902) und

Theodor Reichmann (1850 geb.) in Engels Etablissement und traten abwechselnd, beide vor stark besuchten Häusern, auf. Engel wünschte nun, dem Publikum einmal Gelegenheit zu geben, beide Künstler an demselben Abend zu hören, und besprach daher zunächst die Honorarfrage mit ihnen: „Herr Nachbaur, was fordern Sie?", so fragte er. — „Die Hälfte der Einnahme!" — „So, und Sie, Herr Reichmann?" wandte Engel sich nun an den anderen Sänger. — „Die Hälfte der Einnahme!" — „Nun, meine Herren, da sind Sie hoffentlich so gut und schenken mir für den Abend — ein Freibillet!"*) —

Der bekannte Gedankenleser Cumberland, der nach Berlin gekommen war und dessen Vorführungen dort großes Interesse erregten, sollte auch bei Kroll auftreten. Engel verhandelte mit Cumberland darüber, und natürlich wurde auch sogleich das Geschäftliche zwischen ihnen berührt. „Nun", fragte Engel dann direkt, „Herr Cumberland, wieviel verlangen Sie für den Abend?" — „Tausend Mark", antwortete dieser. Erstaunt und zunächst stumm sieht Engel ihn an, um dann nachdenklich und langsam zu fragen: „Und — Sie — wollen sein — ein — Gedankenleser?"[12])

❖

*) Auch Chéri Maurice, der bekannte langjährige Leiter des Hamburger Thaliatheaters, sagte einmal (1883), als Ludwig Barnay ihm den Vorschlag machte, neben ihm selbst noch Siegwart Friedmann auf dem Thaliatheater als Gast auftreten zu lassen: „Wie soll denn die Einnahme verteilt werden? Die eine Hälfte nimmst Du, die andere bekommt Friedmann und mir fällt dann wohl — die dritte Hälfte zu."[11])

Generalintendant von Küstner, der Moses des Berliner Theaters.

Als Karl Theodor von Küstner (1784 bis 1864) im Jahre 1842 zum Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin ernannt wurde, sagte er, er wisse sehr wohl, daß er in Berlin einen Augiasstall zu säubern haben werde, und er gab daher zur Wiederherstellung der Ordnung alsbald neue Theatergesetze, die nicht nur streng, sondern teilweise kleinlich und sogar lächerlich waren und die deshalb nicht nur beim Personal, sondern auch im Publikum und in der Presse Unwillen erregten.

Ein im Jahre 1848 in Hamburg von Joseph Mendelssohn unter Mitwirkung von M. G. Saphir, Adolf Glaßbrenner, Karl Töpfer, Joh. Nestroy, Feod. Wehl u. a. herausgegebener Almanach „Der Theater-Teufel" gab von dieser gesetzgeberischen Tätigkeit Küstners resp. von der Genesis der „Zehn Gebote für die Kunstwelt" eine humoristisch-satirische Darstellung[13]), die im folgenden in verkürzter und ein wenig redigierter Form wiedergegeben sei:

„Und es begab sich eines Tages, daß der Chevalier von Küstner*) deutlich einen Ruf aus der Höhe vernahm, also lautend:

‚Mein Knecht Küstner — Chevalier — haue Dir zwo steinerne Tafeln und komme zu mir auf den Kreuzberg, wie einstens mein Knecht Moses — nicht Chevalier — den Sinai bestieg. Auf dem Kreuzberg wirst Du meine Stimme weiter vernehmen und meine Theatergebote.'

---

*) Küstner war bereits in München als Intendant geadelt worden (1837).

Und Chevalier v. Küstner haute sich zwo hölzerne Tafeln und schritt den Kreuzberg hinan. Und der HERR sprach: ‚Also sollst Du sagen zu dem Künstlervolke und verkündigen dem Berlinischen Hause Thalia's, Melpomenens, Euterpens und Terpsichorens: ‚Werdet Ihr nun meiner Stimme gehorchen und meinen Bund halten, so sollet Ihr mein privilegiertes Eigentum sein vor allen Schauspieler-Nationen der Erde, denn ich bin der Direktor des Welttheaters. Und Ihr sollet mir sein sämtlich Kunstpriester und eine heulige Nation!'

Chevalier v. Küstner forderte nun vor sich sämtliche Ältesten, nämlich die Regisseure im Hause Israel, und gebot ihnen, das Künstlervolk zu heiligen und es zu entbieten, die Gebote des HErrn zu vernehmen am dritten Tage. Als nun der dritte Tag kam, da erhub sich ein Donnern und Blitzen über ganz Berlin, und der ganze Kreuzberg rauchte, und das Künstlervolk, das am Fuße des Berges versammelt war, erschrak sehr. Und man hörte den Ton einer Posaune, immer stärker und stärker. Und auf dem Kreuzberge redete der HERR, der im Feuer herniedergefahren war, zu dem Generalintendanten also:

‚Ich bin der HErr Dein Gott, der ich Dich aus Baiernland und Sachsenland geführet habe und Dich zum Chevalier machte und groß vor allen Intendanten der Erde, mit 6000 Taler Preuß. Cour. Gehalt. Und Dich auch hat der HErr ausersehen, Seinem Lieblingsvolke, den Künstlern, die folgenden zehn Gebote zu überliefern, zum genauesten Befolgen, bei starker Konventionalstrafe:*)

---

*) Auch die Gebote werden hier nur teilweise und mit einigen redaktionellen Änderungen wiedergegeben.

I. Du sollst keinen andern Intendanten neben dem General-Intendanten v. Küstner haben wollen.

II. Du sollst auf Deinen Intendanten, Deine Direktoren und sonstige Chefs in Kaffeehäusern, Restaurationen, Weißbierschenken und an sonstigen dem ernsten Kunststudium geweihten Orten nicht raisonnieren.

III. Gedenke des Repertoires und halte die angesetzten Proben mitunter pünktlich ein. — Sieben Tage in der Woche sollst Du arbeiten und alle Deine Theaterpflichten erfüllen, den achten Tag in der Woche aber darfst Du feiern und auf der Bärenhaut liegen.

VII. Du sollst Deinem Kollegen keine Kränze stehlen, die er sich zu eigenem Gebrauch ins Theater bringen ließ."

Usw.

Eine Karikatur, die wir hier reproduzieren (zu S. 16) zeigt zum Schluß, wie Küstner-Moses mit den hocherhobenen Gesetzestafeln vom Kreuzberg herabschreitet.

❖

Ein Analphabet als Theaterleiter.

Karl Friedrich Cerf (1771—1845), ein früherer Pferdehändler, begründete (1824) in Berlin das erste private Theater, das Königstädtische Theater am Alexanderplatz, und leitete es, ohne von literarischer oder sonstiger Bildung auch nur irgendwie beschwert zu sein, in mustergültiger Weise.

Die wertvollste Akquisition des jungen Theaterunternehmens war Friedrich Beckmann (1803 bis 1866), der sich hier zu dem berühmten Komiker und dem Liebling von ganz Berlin entwickelte.

Eines Tages wurde im Königlichen Schauspielhause Sophokles' „Antigone" aufgeführt; Fritz Beckmann wohnte als Zuschauer der Vorstellung bei und war somit Zeuge des ungeheuren Beifalls, den das unsterbliche, schon im alten Hellas mit dem ersten Preise ausgezeichnete Meisterwerk des größten Griechendichters fand. — Als nun, am Tage nach der Vorstellung, im Königstädtischen Theater das Gespräch auf die Aufführung kam, scherzte Beckmann daher: „Ja, der Sophokles kann sich gratulieren!" Das hörte Cerf und sofort wandte sich der rührige und geschäftstüchtige Herr Kommissionsrat an seinen Sekretär: „Sehen Sie einmal im Wohnungsanzeiger nach, wo der Herr Sophokles wohnt, und schreiben Sie ihm, er soll mir machen für mein Theater ein Stück wie „Antigone"; ich werd' es ihm gut bezahlen."[14])

Man hat von Cerf stets mit aller Bestimmtheit behauptet, er sei Analphabet in des Wortes verwegenster Bedeutung gewesen*), und jedenfalls erzählte der witzige und an komischen Einfällen überreiche Beckmann folgende Geschichte: Einst habe der des Lesens unkundige Cerf unter dem Vorwande, er habe seine Brille vergessen, ihn aufgefordert, ihm einen Brief vorzulesen. In diesem Brief habe nun aber ein wichtiges Geheimnis gestanden und, als der Vorleser bis zu dem kritischen Punkte gekommen sei, wäre Cerf in höchster Erregung und Spannung auf ihn zugestürzt und habe gerufen: „Was jetzt kommt, darf ich nur allein hören", und mit diesen Worten habe er dem Vorleser, der zwar weiter lesen, aber das

---

*) Einige Jahrzehnte früher, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, gab es übrigens noch namhafte Schauspielerinnen, die ihre Rollen nicht lesen konnten.[15])

große Geheimnis des Briefes nicht erfahren sollte, — die Ohren zugehalten.

Inwieweit Beckmanns Phantasie bei diesen Geschichten mitgewirkt resp. inwieweit der Schalk die Vorfälle durch suggestive Beeinflussung des „Helden" provoziert hat, vermögen wir freilich nicht zu sagen.

Noch eine Geschichte von Beckmann und dem direktorialen Analphabeten: Bei einer schriftlichen Abstimmung, an der auch Cerf teilgenommen hatte, fand sich unter den abgegebenen Stimmzetteln ein unbeschriebener. Natürlich wurde dieser für ungültig erklärt. „Dagegen muß ich protestieren", rief Beckmann, „denn ich kann bezeugen, daß das die Handschrift von Herrn Cerf ist."*)[16])

❖

---

*) Eine andere von dem Analphabeten Cerf erzählte Geschichte ist dagegen wohl als pure Erfindung und als „Wanderanekdote" zu bezeichnen: Cerf soll während eines Aufenthalts in Wien stets jemand zu den Mahlzeiten mitgenommen haben, damit dieser ihm die Geheimnisse — der Speisekarte enthülle. Er habe dann, so wird erzählt, immer den Gast gebeten, für beide zu wählen und das Menu zusammenzustellen. Einmal, als Heinrich Marr (vgl. S. 119) sein Gefährte war, sei ihm dies jedoch mißlungen, da Marr bereits gespeist hatte und beharrlich dankte; so habe Cerf denn selbst wählen müssen und habe dies getan, indem er auf gut Glück auf eine Stelle der Speisekarte zeigte und „von diesem" bestellte — mit dem günstigen Erfolge, daß er bei Fortsetzung dieses probaten Verfahrens hintereinander nur — vier Suppen bekam. Bei der vierten habe er wutentbrannt gezahlt und sei mit dem Schmerzensruf „Niederträchtig! In dem Hotel haben sie heute nichts als Suppen!" davongelaufen.[17])

Eine ganz ähnliche Geschichte wurde schon nach den Freiheitskriegen von einem preußischen Major von Osten erzählt, der zwar lesen konnte, aber angeblich kein Wort französisch verstand und der in Paris, als er einmal zufällig ganz allein, ohne einen Kameraden,

Der „Theatergraf".

Ein in manchen Beziehungen „idealer" Theaterdirektor war der Graf Karl Hahn-Neuhaus (1782—1857), der sogenannte „Theatergraf", der in verschiedenen Städten, besonders in Schwerin, Lübeck, Altona, Theater geleitet hat und außerdem viele Jahre hindurch mit Wandertruppen im Lande umhergezogen ist. Während es sonst nämlich vorkommen soll, daß Direktoren im Beginn ihrer Unternehmungen wenig oder nichts besitzen und erst durch das Theater reich zu werden gedenken, ein Traum, der freilich unter den heutigen schwierigen Verhältnissen immer seltener zur Wirklichkeit wird, waren die Ambitionen des Grafen Hahn gerade die umgekehrten: Von Hause aus unermeßlich reich — die Volkslegende behauptete sogar, der Vater habe 99 der schönsten Rittergüter in Mecklenburg und Holstein besessen —, war Graf Hahn bereit, für seine Theaterschwärmerei freudigen Herzens jedes noch so große Opfer zu bringen, und es ist ihm denn im Laufe seiner verschiedenen Theaterleitungen auch ohne allzu große Mühe gelungen, einen sehr beträcht-

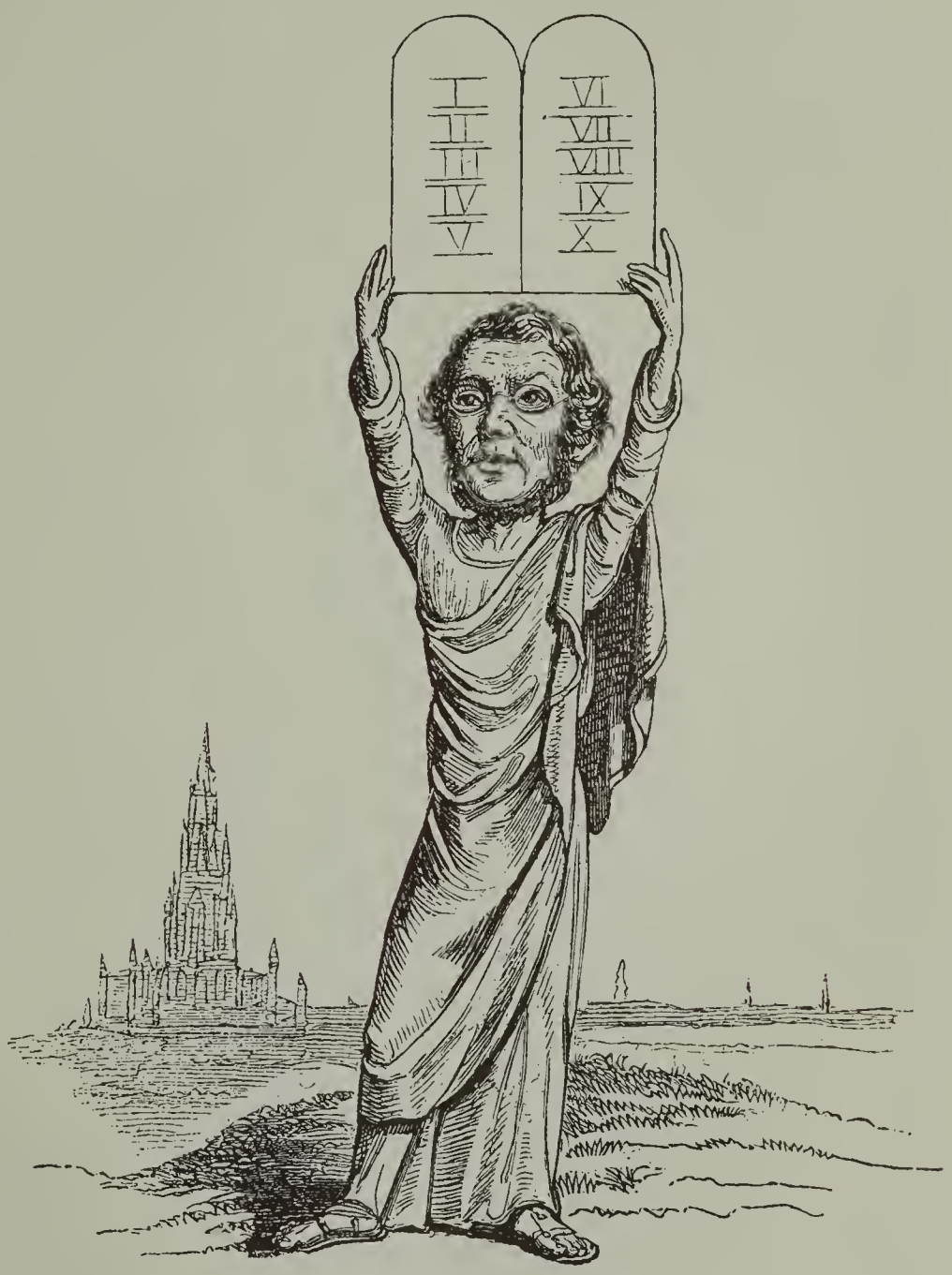
---

speisen mußte, ähnlich betrübende Erfahrungen mit der Pariser Küche gemacht haben soll wie angeblich Cerf mit der Wiener.[18])

Übrigens soll Franz Lenbach einen ähnlich verzweifelten Kampf gegen die Mysterien der italienischen Speisekarte geführt haben, bis ihm ein glücklicher Zufall die Erkenntnis von der tiefen Bedeutung des Wortes „anche" („auch") vermittelte. Nun brauchte er, wenn ein eingeborener Gast etwas bestellte, nur das Zauberwort „anche" zu sprechen, um alsbald dieselbe Speise zu erhalten, während bis dahin, viele Wochen lang, sich sein ganzes Menu, wie sein Italienisch, stets auf „manzo" (Rindfleisch) und „risotto" (das bekannte Nationalgericht) beschränkt hatte.[19])

lichen Teil des ungeheuren Vermögens auf den Altären — man darf nicht sagen: der Schauspielkunst, sondern: seiner Theater- und Schmierenbegeisterung — zu opfern.

Nachdem Graf Hahn schon als Student in Greifswald sich als freigebiger Theatermäcen gezeigt hatte, begründete er später auf seinem Gute Remplin in Mecklenburg mit einem Kostenaufwand von 60 000 Talern ein prachtvoll eingerichtetes Liebhabertheater. Die ersten Künstler der Zeit haben hier gastiert; selbst ein Eßlair und ein Iffland durften nicht fehlen. Iffland wurde vom Grafen für das Rempliner Liebhabertheater gekapert, als er in Schwerin ein Gastspiel absolvierte, und, nachdem er dem gräflichen Theater eine Vorstellung zugesagt hatte, führte ihn der hochbeglückte Graf im Triumph auf sein Schloß. „Die Kreuzfahrer" von Kotzebue bestimmte Graf Hahn für die Vorstellung; Iffland in der bei allen Heldenspielern jener Zeit beliebten Rolle des Ritter Balduin von Eichenhorst, während der Graf den Seldschukenemir gab und die übrigen Personen von Herren und Damen des Landadels der Gegend dargestellt wurden. Das Publikum der ersten Plätze bildeten wiederum vorwiegend die Landedelleute des Sprengels mit ihren Familien. Aus der ganzen Gegend kamen sie an solchen Tagen mit Kind und Kegel mit „Vieren lang" in Remplin ankutschiert. Soll doch der Graf bei Galavorstellungen nicht selten 400—500 fremde Pferde bei sich zu Gaste gehabt haben! Freilich, das Theater füllten die fremden Herrschaften bei Ifflands Gastspiel nicht ganz aus, und so ließ der Graf denn, als er vor Beginn der Vorstellung durch das Lugloch im Vorhang auf der Gallerie noch Lücken sah, diese schnell mit den draußen stehenden Gaffern, Bauern usw. vollpfropfen. „Iffland soll



Karl Theodor von Küſtner,
der Geſetzgeber des Berliner Theaters.

bei mir nur vor überfülltem Hause spielen", rief der gräfliche Theaterenthusiast.

Als Iffland in die Garderobe des Rempliner Theaters trat, um sich anzukleiden, sah er dort eine vollständige Ritterrüstung aus gediegenem Silber. Erstaunt fragte er den vor Freude strahlenden Grafen: „Soll ich den Balduin in dieser kostbaren Rüstung spielen?" „Der König der Schauspielkunst", erwiderte der Graf, „möge die Rüstung als sein Eigentum auch fernerhin in anderen Rollen tragen."

Nach achttägigem Aufenthalt und 4 Gastspielen reiste Iffland, belohnt mit einem Gastspielhonorar, wie es damals kein Hoftheater gezahlt hätte, wieder ab, nach Berlin. Der Graf hatte von seinem Gut bis Berlin Relais legen lassen, und die schönsten Pferde des gräflichen Marstalls brachten den berühmten Schauspieler nach der preußischen Hauptstadt. Als das letzte Gespann — vier prächtige Hengste — vor Ifflands Wohnung in der Charlottenstraße in Berlin angelangt und Iffland dem Wagen entstiegen war, fragte der Kutscher: „Wo, sall ik denn nu de Pier un Wagen ünnerbringen?" — „Ja, mein Sohn", antwortete Iffland, „das weiß ich nicht; das ist Deine Sache!" „Na", meinte der mecklenburgische Rossebändiger, „hei möt doch woll sülwst weiten, wohen hei sin Tüg stellen will", und bei diesen Worten übergab er dem erstaunten Iffland einen Brief des Grafen, der die Bitte enthielt, Pferde und Wagen einschließlich des leibeigenen Kutschers als Andenken an Schloß Remplin und seinen Besitzer anzunehmen. Den „Leibeigenen" sandte Iffland zurück; die übrigen Möbel — Pferde und Wagen — soll er versilbert, das Silber — die Rüstung — dagegen nicht lange nachher vermöbelt haben.

Später übernahm Graf Hahn das Schweriner Theater; das Geschäft ging aber schlecht, und bereits im Jahre 1808 war er so weit gediehen, daß ihm auf Antrag seiner Familie die freie Verfügung über das Vermögen entzogen und ihm nur noch eine feste Jahresrente — 6000 Taler — ausgesetzt wurde. Im Laufe der nächsten Jahrzehnte hat er dann noch die verschiedensten Theater, feste und wandernde, geleitet, stets unter großen materiellen Opfern. Für sein Theater war ihm nichts zu schade. Einst überraschte ihn ein Schauspieler, wie er, seiner Gewohnheit gemäß in der Theatergarderobe unter den Schneidern sitzend und arbeitend, dabei war, seine eigene Galauniform, die er als mecklenburgischer Erblandmarschall führte, zu zerschneiden, um daraus einen Rock für den Darsteller des Grafen Wetter vom Strahl, den eben eintretenden Schauspieler, zu machen. „Du wirst dich herrlich darin ausnehmen mein Sohn", sagte der Graf auf des Schauspielers erstaunte Frage.

Alle Bemühungen wohlmeinender und einflußreicher Freunde, dem Grafen durch Übernahme einer Hoftheater-Intendanz eine Gelegenheit zu schaffen, in guten, geregelten, stabilen Verhältnissen seiner Theaterleidenschaft leben zu können, scheiterten an seinem eigenen Widerspruch. Den echten Theaternarren reizt nur das freie, ungebundene Komödiantenleben; sein Ideal ist letzten Endes die Schmiere mit all ihren Leiden und Freuden. Als der König von Dänemark, ein besonderer Gönner unseres Theatergrafen, ihn einmal ernstlich verwarnte, antwortete er: „Majestät! mein einziger Wunsch ist, auf der Bühne zu sterben!" In der Tat hat er als vierundsiebzigjähriger Greis noch ein Sommertheater in dem damaligen Sommerhude bei Altona geleitet.

Selbst hat der Theatergraf, außer auf seinem Liebhabertheater, als Schauspieler nicht mitgewirkt, war aber sonst, als Direktor und in allen möglichen anderen Theater-Funktionen, sehr tätig: er nähte, wie wir schon sahen, Kostüme, schminkte die Statisten und Schauspieler, soufflierte, blitzte, donnerte und war vor allem bei allen Zügen, die über die Bühne gingen, der Anführer. Im Schminken speziell, in der Handhabung der damals als Schminkwischer noch allgemein gebräuchlichen Hasenpfote, durfte der gräfliche Garderobier sich im Alter einer praktischen Erfahrung rühmen, wie sie auf allen Theatern der Erde sonst keiner besitze. Wie Unzähligen hatte er nicht auch auf seinen vielen Fahrten „das Lederzeug angestrichen", wie's im Bühnenjargon wohl heißt, — mecklenburgischen und hannoverschen Bauernlümmeln, die als Statisten dienten, und Damen aller Alter und Kategorien von den runzeligsten „komischen Alten" bis zu den Engelsgesichtern erster Liebhaberinnen. — Hatte er am Tage und Abend die verschiedensten Funktionen verrichtet, so saß der unermüdliche Theaternarr oft noch nachts auf bei seiner bescheidenen Lampe und schrieb Rollen aus. War die Kasse erschöpft und der Theaterbesuch schlecht, so trug der Erblandmarschall von Mecklenburg, der Sproß der alten, reichbegüterten Familie, — angeblich sogar in vollem Ordensstaat — die eigenhändig geschriebenen Theaterzettel aus und bot Haus bei Haus seine Billets an, ebenso wie er denn auch abends vor der Vorstellung als Billetabnehmer fungierte.

Feineres literarisches Verständnis und Urteil gingen dem Grafen völlig ab; von Schillers Dramen schätzte er vorwiegend nur die „Jungfrau" und zwar wegen des Krönungszuges, von Goethes dramatischen Werken

nur den „Götz“ und zwar auch nur wegen der vielen Verwandlungen und vor allem, weil darin die Scheiben eines Fensters eingeschlagen werden (von Lerse im 3. Akt). Andere Dramen von Goethe, Schiller usw., in denen es an dergleichen „Effektszenen“ gänzlich fehlt, schienen ihm nicht einmal bühnengerecht. Sein liebstes Stück war der „Freischütz“, nicht wegen der Musik, sondern wegen der Wolfsschlucht, die er in hervorragender, sonst nie gesehener Ausstattung gab. Besondere Sorgfalt verwandte er auch auf Aubers Oper „Gustav“ oder „Der Maskenball“. Mit einer historischen Treue, wie sie kein Hoftheater leisten könne, rühmte er sich, diese Oper zu geben. War er, der Graf Karl Hahn, doch Augenzeuge der Ermordung Gustavs III. von Schweden auf dem Maskenball in der Nacht vom 15. zum 16. März 1792 gewesen, da er, der zehnjährige Knabe, nach damaliger adeliger Sitte zum Pagen ausgebildet wurde und am schwedischen Hofe Pagendienste tat. Nur eins fehlte seiner Inszenierung dieser Oper: die echte Pistole Ankarströms, aus der die tödliche Kugel hervorgegangen war, und der Schmerz darüber, daß er nicht damals auf dem verhängnisvollen Maskenball in dem Tumult sofort die echte Pistole zu ergattern gesucht habe, nagte beständig an seiner Seele. „Aber wer denkt mit zehn Jahren auch schon an alles!“ sagte er wohl elegisch. — Im Alter — nach Erschöpfung aller seiner Mittel — mußte der gräfliche Theaterleiter sich in der Ausstattung manche Entbehrungen auferlegen, die ihm fast unerträglich schienen. Da jammerte er denn wohl über die erbärmlich kleine Bühne, die ihm nicht einmal erlaube, Karl Moor zu Pferde erscheinen zu lassen. „Was ist die beste Vorstellung der Räuber“, meinte er, „wenn Karl Moor nicht hoch zu Roß kommt?“

Wie er in literarischen Dingen ohne Urteil war, so war er in geschäftlichen das reine Kind. Von einer Expedition nach Schweden versprach er sich, als es ihm bereits recht dürftig ging, goldene Berge. Und worauf gründeten sich seine optimistischen Erwartungen? „Die Schweden", sagte er, „lispeln ihr st und sp wie die Hannoveraner. Meine Schauspieler aber haben in meiner Schule schprechen und schtehen gelernt; der kräftige sch-Anlaut wird den Schweden imponieren und unser Haus und unsere Kasse füllen." Er ging mit seiner Truppe in der Tat nach Schweden; die erträumten Millionen blieben trotz der kräftigsten sch-Anlaute natürlich aus, und der Graf und seine Leute mußten im größten Elend nach Deutschland zurückkehren.

Auch, wenn er vollständig auf dem Trocknen saß, wie es ihm oft genug passierte, konnte er seiner Leidenschaft für das Theater und die Bühnenwelt nicht entsagen. Einst, als er in Lübeck war, hatten die Angehörigen, da er wohl wieder viel verschwendet hatte, die Anordnung getroffen, daß der Hotelwirt, bei dem er wohnte, ihm gegen eine feste, von der Familie zu zahlende Summe nur Beköstigung und Logis für seine Person gewährte, dergestalt, daß der Graf selbst keinerlei Barmittel in die Hände bekam. Daß er in dieser Lage seine Schauspieler-Freunde nicht bewirten konnte, war ihm mehr als schmerzlich. Doch, was tat der grundgütige, für sich, wenn es sein mußte, äußerst bedürfnislose Mann? Er sagte dem Hotelier, er fühle sich nicht wohl und werde daher einige Tage hindurch nur eine Suppe essen, behalte sich aber die Nachlieferung der Mahlzeiten und des Weins vor. So hungerte er denn etwa eine Woche lang und hatte dann so viele Couverts erspart, daß er sich jetzt erlauben konnte, seine Freunde vom

Theater einzuladen und sie mit dem, was er sich selbst entzogen hatte, reichlich zu bewirten.[20]).

Bei aller Narrheit Hahns hat das Theater selten einen so begeisterten, so ehrlichen und so opferfrohen Freund gehabt, wie den „Theatergrafen".

❖

Friedrich Gumtau.

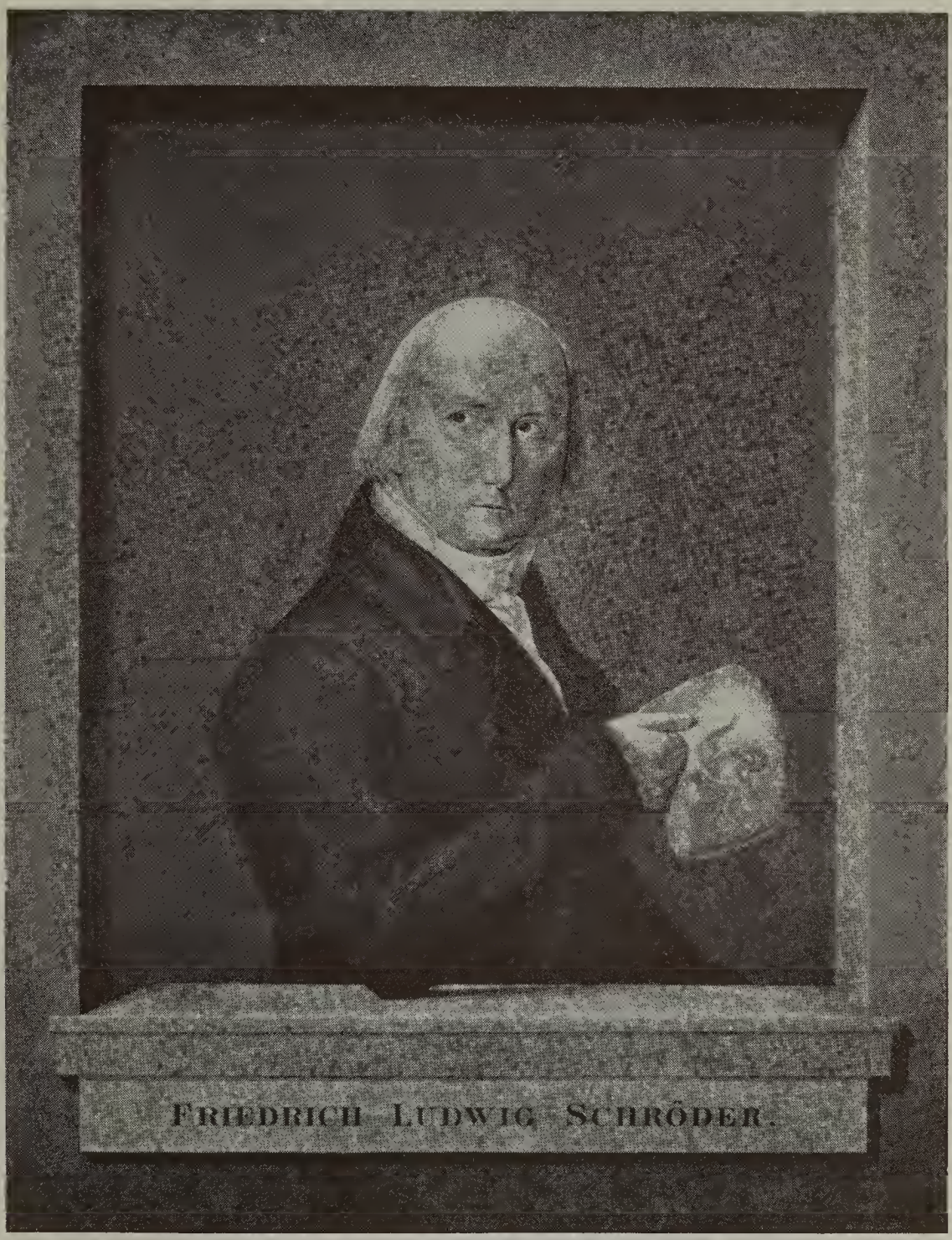
Zu den größten Originalen unter den Theaterdirektoren des vorigen Jahrhunderts gehört ohne Frage Friedrich Gumtau (geb. 1819 in Rosenthal b. Berlin, † 1887 in Halle), der in den Jahren 1865—1871 und 1878—1883 das alte Theater in Halle a. S. und in den Jahren 1871—1874 das „Nationaltheater" in Berlin am Weinbergsweg leitete. Neben vielen vortrefflichen Eigenschaften hatte Gumtau die weniger löbliche, daß er gegen die Mitglieder seiner Bühne oft mordsmäßig grob wurde. In einer Saison hatten die Schauspieler hierüber so häufig zu klagen, daß sie ein gemeinsames Schreiben an den Direktor richteten und ihm darin einstimmig erklärten, daß sie nicht gewillt seien, noch länger seine Grobheiten zu ertragen. Gumtau antwortete darauf nichts, kam aber für geraume Zeit nicht ins Theater oder wenigstens nicht zu den Proben und ließ die Regisseure alles allein machen. Nach einigen Wochen jedoch ging er unerwartet zu einer Probe und zwar feierlich gekleidet: Frack und weiße Handschuhe. So angezogen, steckt er — die Probe ist mitten im Gange — plötzlich den Kopf durch die Tür und fragt mit lächelnder Miene: „Darf ick denn noch 'rin in mein Theater?" Allgemeines Gelächter, und die Grobheiten des Direktors waren wieder einmal vergessen und verziehen.

Gumtaus Grobheit hatte übrigens das Wohltuende oder wenigstens das Versöhnende, daß er Unterschiede des Standes wie des Ranges hierbei nie machte; dafür nur ein Beispiel: Zu des Direktors guten Eigenschaften gehörte die unbedingte Pünktlichkeit, die er für Vorstellungen wie Proben beobachtete. Punkt sieben Uhr mußte im Theater in Halle die Musik beginnen und zugleich mit dem letzten Takte mußte sodann der Vorhang hochgehen. — Eines Abends geht er aber nicht hoch. Wutschnaubend stürzt Gumtau auf die Bühne und haucht den Inspizienten an: „Wat is det für 'ne Schweinewirtschaft? Warum jeht denn der verfluchte Fetzen nich hoch?“ Stotternd erklärt der Inspizient, der Gast — der an dem Abend auftreten sollte — sei noch nicht ganz fertig. „Ach wat“, sagt Gumtau, „det is mir janz ejal, lassen Se ufziehen!“ Inzwischen erscheint denn oben in der Höhe — die Garderobe lag über der Bühne — der Gast und sagt: „Entschuldige, **ich** habe dem Herrn gesagt, er möchte noch einen Moment warten.“ „Ach, Quatscherei!“ ruft Gumtau hinauf, „det is woll bei Deiner Schmiere Sitte, aber bei mir nich!“ — Der „Schmieriste“ war Dr. August Förster (1828 bis 1889), der bekannte spätere Burgtheaterleiter, damals Direktor des Leipziger Stadttheaters (1875—1882), also einer Bühne, die vor Förster Männer wie Küstner, Heinrich Laube und Friedrich Haase an ihrer Spitze gesehen hatte und die auch wohl von den anspruchvollsten Theaterkritikern nicht gerade zu den Schmieren und Meerschweinchen gerechnet ist.

Gumtau konnte sich seinen Künstlern aber auch von sehr liebenswürdiger Seite zeigen. Wenn eine Novität erfolgreich gewesen und in allen Teilen gut gespielt war, dann sagte er wohl mit strahlendem Gesicht

zu diesem oder jenem Habitué seines Theaters: „Nich wahr? heute waren meine Jungens sämtlich jut? Det muß anerkannt werden“ und nun lud er einige oder auch die „janze Bande“ zum Souper ein. — In seiner Berliner Zeit war ein junger Schauspieler zu ihm gekommen und hatte ihm für sein „Nationaltheater“ seine Dienste angeboten, und Gumtau hatte ihn gleich mit festem Kontrakt, aber sehr kleiner Gage engagiert. Er mochte bei seinem Scharfblick das Talent des jungen Mannes sogleich erkannt haben, und jedenfalls erkannte er es mit jedem Tage deutlicher. So nahm er sich dieses Schauspielers ganz besonders an und brachte es durch seine strenge und tüchtige Regieführung dahin, daß der junge Künstler ein besonderer Liebling des Publikums und eine Zugkraft für das Theater wurde. Als dann später der Vertrag abgelaufen war, drückte Gumtau dem Künstler beim Scheiden ein Paar schwere Geldrollen in die Hand und sagte: „Nehmen Se man, mein Lieber, det is für Ihre kleene Gage, det habe ick für Sie gespart. Nehmen Se nur; Se haben mir det zehnfach injebracht.“ Der Künstler hieß Adolf Klein (1847 geb.), ein Name, der heute in der Theatergeschichte bekanntlich den besten Klang hat.

Zum Schluß nochmals Gumtau, der Grobian! In einer Saison — in Halle wohl —, in der es viel Krieg und Ärger zwischen Direktor und Mitgliedern gegeben hatte, bestellte Gumtau am letzten Gagetage die Schauspieler sämtlich auf die Bühne und zwar mit dem Ersuchen, in Gesellschaftstoilette zu erscheinen. Die Mimen mögen ob dieser Anordnung nicht wenig verwundert gewesen sein, aber noch mehr erstaunten sie, als sie nun — natürlich in dem vorgeschriebenen Dreß — auf der Bühne erschienen und sahen, wie dort der Theatermeister


FRIEDRICH LUDWIG SCHRÖDER.

damit beschäftigt war, einen Altar zu errichten. Als dieser fertig und alle versammelt waren, erschien auch Direktor Gumtau, feierlich mit Frack bekleidet. Er geht sogleich zu dem Altar, kniet dort nieder, faltet die Hände, erhebt den Blick nach oben und sagt langsam, andachtsvoll und mit weihevollem Ernst: „Herr Jott, ick danke dir, det du mir von die Bande endlich erlöst hast.“ — Damit war die Andacht beendet.*)[21])

❖

Willst Du genau erfahren, was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an.

Frau Julia Gräbert oder „Mutter Gräbert“ leitete nach dem Tode ihres Mannes (1855) bis zu ihrem eigenen Ende (1870) das „Vorstädtische Theater“ in Berlin am Weinbergsweg Nr. 10/11 und ebenso den damit verbundenen Restaurationsbetrieb und zwar beides auf ihre Art mustergültig. Die Bühnenautoren freilich hatten keine Ursache, Mutter Gräbert zu lieben; denn Honorare zahlte sie wenig und, wenn möglich, gar nicht. „Ick weeß nich“, sagte sie, „daß die Kerls noch Jeld dazu haben wollen — se sollten doch froh sind, det ick ihre Stücke jebe.“ „Die Kerls“ waren nun aber einmal nicht anders „froh“, als wenn sie für ihre Arbeit auch einen Lohn erhielten, und so hatte Mutter Gräbert sich denn zu einer einmaligen Honorarabgabe, die jedoch allerhöchstens auf zehn Taler sich belaufen durfte, und mit der der Autor für alle Aufführungen seines Stückes abgefunden war, verstanden. Nur schweren Herzens entschloß Frau Julia sich jedesmal zu diesem Opfer, aber sie brachte es. Als indes einmal jemand ihr nahe

*) Siehe über Gumtau auch S. 122—124.

legte, sie sollte doch hinfort Tantièmen von jeder Aufführung zahlen, da sagte sie in höchster sittlicher Entrüstung: „Det duhe ick nich! Det kommt mir so vor, als wenn ick mir bei Gerson ene Mantille koofe un jedesmal, wenn ick ihr umbinde, davor bezahlen soll!“[22])

❖

Pfälzer Gemütlichkeit.

Auf dem Mannheimer Theater gab es im Jahre 1835 die damals neuen, heute vergessenen „Günstlinge“ der Birch-Pfeiffer. Die Seraphine stellte Mademoiselle Lisette Kinkel dar, die schon von ihrer Kindheit an auf der dortigen Bühne tätig war und die der behäbige, wohlbeleibte Intendant Graf Luxburg († 1849, Intendant 1821—1836) echt patriarchalisch noch immer „Du“ anredete*). Nach dem vierten Akt des genannten Stückes sagte er treuherzig zu der Schauspielerin: „Kinkele, Du hascht im ganzen ziemlich schlecht gespielt, bischt aber schön in Ohnmacht g'falle.“[24])

❖

Ein Brief Bothos von Hülsen.

Gustav Karl Berndal (1830—1885), der langjährige ausgezeichnete Künstler der Berliner Hofbühne, hatte einst in einem modernen Konversationsstück eine Rolle, in der er die Hochzeit eines Freundes

*) Johann Karl Liebich (1773—1816), 1806—1816 Direktor des Prager Theaters, ein selten hervorragender Theaterleiter und allgemein hochgeachteter Mensch, redete die jüngeren Mitglieder seines Theaters stets mit „Du“ an, während umgekehrt diese den von ihnen hochverehrten Direktor — trotz seiner Jugend — „Papa“ nannten.[23])

mitzumachen hatte. Infolge irgend einer Nachlässigkeit oder dergleichen erschien Berndal in der Vorstellung nun zu dieser Hochzeitsszene zwar im Frack, aber nicht mit der zugehörigen weißen Kravatte*). Als er am nächsten Morgen beim Kaffee saß, wurde ihm ein Brief des Generalintendanten Botho von Hülsen überreicht, und er las:

Lieber Berndal!

Tragen Sie bei Hochzeiten, großen feierlichen Soireen und ähnlichen festlichen Gelegenheiten niemals eine weiße Kravatte? — Ich immer!

Hülsen.[26])

❖

In Olmütz wirkte — so ungefähr 1870 — ein Heldenspieler H., der ganz ungebildet war**). Als seine Zeit abgelaufen war, verabschiedete H. sich bei seinem Direktor, dem prächtigen, gutherzigen Ignaz Czernitz, und gab der Besorgnis Ausdruck, der Direktor werde wohl so bald keinen so anständigen und pflichtgetreuen „Helden", wie er wäre, wiederbekommen. Da sagte Czernitz in seiner gemütlichen Ungeniertheit: „Schaun's, H., ich hab' Ihnen doch alleweil pünktlich die Gag' 'zahlt und jetzt wünschen's mir so was Schlechtes!"[27])

❖

*) Gerade Berndal war sonst in solchen Dingen sehr sorgfältig und durchforschte z. B. vor Darstellung einer geschichtlichen Person Münz- und Kupferstichkabinette, um in Kostüm und Maske ein historisch getreues Bild zu bieten.[25])

**) Als H. sich einst darüber entrüstete, daß er bei der Rollenausteilung für „Sappho" keine Rolle bekommen habe, und er nun gefragt wurde, welche Rolle er denn hätte haben wollen, antwortete er: „Selbstverständlich den Sappho!"

Als der Komiker Fritz Beckmann Berlin verließ, soll er sich von seinem bisherigen Direktor mit folgendem liebenswürdigen Brief verabschiedet haben: „Sie sind Ritter des roten Adlerordens dritter Klasse, Besitzer eines Theaters zweiter Klasse und ein Rindvieh erster Klasse.“[28])

❖

Ein berühmter Schauspieler verhandelte mit Direktor Oskar Blumenthal wegen Engagements.[29]) „Was zahlen Sie mir Gage?“ — „20 000 Mark.“ — „Und was zahlen Sie, wenn Sie meine Frau mitengagieren?“ — „18 000.“

❖

Guten Morgen, Herr Direktor!

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin wurde in den fünfziger und sechziger Jahren von dem Kommissionsrat Friedrich Wilhelm Deichmann, seinem Begründer, geleitet, der, obwohl von Hause aus Zimmermeister, als Theaterleiter großes Geschick bewies. Zu den Mitgliedern des Theaters, das sich damals, an der Stelle des heutigen Deutschen Theaters, in der Schumannstraße befand, gehörte in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zeitweilig ein Schauspieler und Bassist Scheerer, der anscheinend später (1856) Schauspieler und darauf auch Regisseur am Deutschen Theater in New York geworden ist und der noch sehr lange in Amerika — als Maler in San Franzisko — gelebt haben soll.

Scheerer hatte die Schwäche, daß er der Flasche allzu reichlich zusprach und auch abends zur Vorstellung

sich oft in entsprechender Verfassung einfand. Einst, bei einer solchen Gelegenheit, machte Direktor Deichmann ihm Vorwürfe, doch Scheerer entgegnete erhaben: „Ich bin ein Künstler und Sie sind der Direktor; aber ‚Kunst' kommt von ‚Können' — ich weiß nicht, was Sie können."

Höchst erzürnt, rief Deichmann ihm nur noch zu: „Von heute ab verbitte ich mir, daß Sie mich noch grüßen."

Das war nun für den Schauspieler eine schlimme Sache; denn der Direktor ist der Mann, der Vorschüsse gewährt, und ohne die konnte Freund Scheerer nie fertig werden. Grüßen sollte er den Direktor nicht mehr, und dieser behandelte ihn jetzt, wenn sie auf der Bühne zusammentrafen, geflissentlich wie Luft. Wie sollte er unter diesen Umständen wohl dem Pächter seines Talents den bereits dringend benötigten Vorschuß von der Seele reißen? — Doch Scheerer wußte sich zu helfen: Bei einer günstigen Gelegenheit ging er schnurstracks auf den Direktor zu und drückte ihm, ehe dieser sich's versah, einen Zettel in die offene Hand. Danach retirierte er sofort wieder und sah aus einiger Entfernung lauernd zum Direktor hinüber. Erstaunt entfaltete Deichmann den Zettel und was mochte darauf stehen?

„Guten Morgen, Herr Direktor!"

Deichmann lachte und wußte sogleich, was die Uhr bei Scheerer geschlagen hatte. Er nickte ihm mit dem Kopfe zu und fragte nur: „Wie viel?"

Nun war das Verhältnis zwischen beiden wieder das alte.[30])

❖

Pokorniana.

Franz Pokorny (1797—1850) hat in Österreich die verschiedensten Theater geleitet und z. T. auch erst selbst begründet. So war er Pächter, dann (1837) Eigentümer des Josefstädter Theaters in Wien; 1845 wurde er Eigentümer des Theaters an der Wien und in demselben Jahre erbaute er die „Arena" in Fünfhaus bei Wien. Zeitweilig war er zu gleicher Zeit Direktor von nicht weniger als vier verschiedenen Theatern: in Wien, Preßburg, Oedenburg und Baden.

Wenn auch ein sehr geschickter Bühnenleiter und ein prächtiger Mensch voll Herzensgüte, gab Pokorny durch komische Äußerungen und Entgleisungen oft Anlaß zu Heiterkeit. So diktierte er z. B. in Preßburg, wo es außer dem Stadttheater auch eine „Arena" gab, seinem Sekretär einst als Anordnung für den nächsten Tag: „Morgen um 10 Uhr Prob' in Arena — wenn aber um 10 Uhr regnet, ist um 9 Uhr Prob' im Stadttheater." —

Einst hatte der Regisseur des Wiener Theaters sich angemaßt, gegen Pokornys Willen eigenmächtig etwas zu bestimmen. Wütend fuhr der Direktor ihn nun an: „Glauben 's vielleicht, Sie sein's Direktor? Wann Sie das glauben, sein's Esel."[31])

Noch eine Geschichte, die freilich wohl nur als ein erfundener Scherz erzählt wurde: Eines Morgens erschien bei Pokorny in Wien „in Kanzellei", wie der aus Böhmen gebürtige Theatermonarch zu sagen pflegte, ein bekannter Tenorist, um sich eventuell engagieren zu lassen. Pokorny hätte gerade einen Tenor gut gebrauchen können, war aber im Augenblick für Geschäftssachen „nicht aufgelegt" und bestellte den Sänger zum

Nachmittag — echt wieneriſch — „aufs Kaffeehaus“. Der Tenor erſcheint denn auch, erreicht aber wieder nichts. „Habe jetzt nicht Kopf frei“, ſagt Pokorny, „kommen Sie morgen früh in Kanzellei.“ So geht das einige Tage lang, und dem Sänger reißt endlich der Geduldsfaden und er erklärt Pokorny, jetzt warte er nicht länger, ſondern reiſe nach Hamburg, wo er Engagement bekommen könne. „Trifft ſich ja charmant“, ſagt Pokorny, „reiſe morgen auch nach Hamburg. Wollen in Hamburg über die Sach' ſprechen.“[32])

❖

Der „Lama-Direktor“.

Das Bremer Stadttheater ſtand in den Jahren 1853—1860 unter der Leitung des Direktor Wohlbrück*). Der Direktor, der ſich früher als Charakterkomiker großer Beliebtheit erfreut hatte, war ein Original von Menſch, ſowohl in der äußeren Erſcheinung mit dem kahlen, nur von ſpärlichen weißen Haarbüſcheln umrahmten Schädel und dem langwallenden weißen Bart, wie auch in ſeinem Weſen. Schwatzen konnte er ohn' Unterlaß und, wenn er einmal eine Pauſe machte, ſo geſchah es nur, um zwiſchen den Sätzen zu ſpucken, eine Angewohnheit, die ihm den Ehrennamen „Lama-Direktor“ eintrug**).

---

*) Wilhelm Auguſt, nach anderer Angabe L. A. Wohlbrück (1796 oder 1794—1861).

**) Zu des Direktors ſonſtigen Eigenſchaften gehörte die Vorliebe für das „Ewigweibliche“, eine Neigung, die noch den bejahrten Mann beherrſchte und ſeinen Tod herbeigeführt haben ſoll. Wird doch erzählt, Wohlbrück habe im Orient ein Haremsgebäude, wohl in auffälliger Weiſe, umkreiſt und ſei hierbei von den Wachen erſchlagen.

Eines Abends im Herbst 1859 gab es auf Wohlbrücks Theater „Hamlet". Hamlet: Friedrich Haase als Gast. In der Rolle des Polonius debutierte Oskar Höcker (1840—1894), später eine tüchtige Kraft des Deutschen und des Lessing-Theaters, damals ein lustiger, übermütiger Student, der eben erst den Hörsaal mit der Theaterbühne vertauscht hatte. Für den „Polonius" hatte Direktor Wohlbrück ihm langatmige Belehrungen über die Rolle, über Charakterauffassung usw. gegeben, und in der Stille der Behausung bereitete Höcker sich nun in Maske und Darstellung auf die Rolle des „geschwätzigen Alten" vor. Als er am Abend auftrat, sahen sich alle „vom Bau" erstaunt an: „Ja, wem sieht denn der nur ähnlich?" Doch nur zu bald erkannte man es: „Der Direktor Wohlbrück ist's, wie er leibt und lebt!" So naturgetreu, daß die Mitwirkenden die größte Mühe hatten, ernst zu bleiben.

Der Direktor selbst warf dem verwegenen Debutanten vernichtende Blicke zu, und dieser sah bereits den Kündigungsbrief vor sich, täuschte sich aber zu seiner freudigen Überraschung in dieser Erwartung.

Am nächsten Tage verabschiedete sich Friedrich Haase von dem Direktor, und natürlich kam auch das Gespräch auf Höcker-Polonius. „Im ersten Augenblick", meinte Haase malitiös, „glaubte ich, Sie selbst hätten die Rolle übernommen."

Nach Friedrich Haases Erzählung soll der Vorfall in Konstantinopel beim Harem des Sultans in den Gärten des „Jildiz-Kiosks", nach anderen Angaben dagegen in Damaskus oder in Smyrna sich zugetragen haben. Zweifelhaft ist freilich die ganze, recht seltsam klingende Geschichte.[33])

Wer von den dreien bin ich?
Franz Wallner.

„Ja“, spuckte Wohlbrück, „ja, der kleine Mensch hat mich kopieren wollen. Lächerlich!“ — „Fehlt leider nur das Geistige!“ setzte er frei nach Mephisto hinzu.

„Das kann schon sein“, erwiderte Haase boshaft, „aber das Kindische hat er doch trefflich dargestellt.“

Der Abschied zwischen Gast und Direktor soll nur kühl gewesen sein.[34])

❖

„O König, vielgestaltig ist der — Bühnenleiter Leid“.

Die Leiden eines Theaterdirektors beschrieb in ergötzlicher Weise der aus vorstehendem Bilde uns schon bekannte Franz Wallner (1810—1876) einmal in einem Brief an Emil Devrient und zwar aus dem zufälligen Anlaß, daß sie beide, der eine als Theaterdirektor, der andere als Schauspieler, an demselben Tage — 1. Mai 1868 — ins Privatleben übergetreten waren. „Ich lebe hier“, so schrieb Wallner von Karlsbad aus (27. Mai 1868), „meiner leider sehr wankenden Gesundheit, und habe als privilegierter Dolce farnienter wenigstens den Trost, daß ich morgens beim Erwachen nie zu denken brauche: Wird heute Helmerding oder Reusche heiser werden? oder: daß ich mich mittags nicht mit der Frage zu beschäftigen brauche: Wird Fräulein Schramm heute nicht ein kleines, außerkontraktliches Rittergut von mir verlangen, wenn sie keine Repertoirestörung machen und nicht „ihre Zustände“ bekommen soll? und endlich, daß ich mich abends nicht mit der Idee zu Bette legen muß: Welche Tantièmenerhöhungspreßmaschine wird Kalisch morgen erfinden? Der Mann pflegte in solchen Fällen immer mit zwei Stück

Maschinen zugleich zu arbeiten, damit, wenn an einer etwas bricht, keine Stockung entsteht. — Das Alles habe ich los, und Ruhe, Ruhe, Ruhe! Gott sei Dank!“[35])

❖

Direktor Barnay und Adolf Menzel.

Ludwig Barnay sah als Direktor des „Berliner Theaters“ (1888—1894), wie wohl überhaupt die meisten Theaterdirektoren, gern bedeutende Leute unter den Zuschauern seines Theaters und lud daher hervorragende Persönlichkeiten häufiger ein. So saß denn auch Adolf Menzel oft in einer der seitlichen Parkettlogen des Barnayschen Theaters. Bei einer solchen Gelegenheit wandte sich der berühmte Maler zu seinem hinter ihm sitzenden Freunde Paul Meyerheim um: „Der Herr Barnay schickt mir und den Meinigen so oft Freibilletts zu seinen Vorstellungen. Wie verhältst Du Dich dazu, um Dich dafür zu revanchieren?“ — „O“, sagte Meyerheim, „das ist sehr einfach. Barnay ist ein Bilderfreund und feiert nächstens hier ein großes Jubiläum. Wenn Du ihm ein paar Striche zeichnen willst, so wirst Du ihm sicher eine Freude bereiten.“ — „Ach so“, meinte da Menzel bedeutungsvoll, mit dem Zeigefinger auf die Parkettreihen deutend, „dann sind dies wohl alles — Bausteine zu seinem Jubiläum?“*)[36])

❖

*) Menzel sowohl wie Meyerheim waren bei dem gedachten Jubiläum Barnays — es war das dreißigjährige Bühnenjubiläum, 2. Mai 1890 — unter den „Bausteinen“, will sagen: unter den persönlichen Gratulanten. Von Menzel wurde der Jubilar durch „eine wundervolle Handzeichnung“, von Meyerheim durch ein „herrliches Gemälde“ erfreut.[37])

Der Theaterdirektor als Postpaket.

Als der Schauspieler Ludwig Wollrabe (1808—1872) Ostern 1846 von Bremen, wo er am Stadttheater engagiert gewesen war, mit seiner Familie im Omnibus nach Hamburg fuhr, trafen sie auf einer Halte-Station mit der Fahrpost zusammen, und Wollrabe benutzte den Aufenthalt, um sich ein wenig vor dem Hause zu ergehen. Dabei sah er dem Postillon zu, wie dieser aus dem Paketkasten der Post mehrere Pakete auslud, und bemerkte plötzlich, wie sich in dem Paketraum etwas bewegte. Höchst erstaunt fragt er den „Schwager", was das sei. „Sien Se man ja still", antwortet dieser geheimnisvoll in seinem Platt, „dat is en Komödiant, den ik mitnehm, weil he keen Hutjebebutje (Geld) hett."

Natürlich ist Wollrabe höchst begierig, den auf so originelle Weise reisenden Kollegen sich anzusehen, und in einem unbewachten Augenblick geht er zu dem Paketkasten des Wagens und klopft an. Unwillkürlich ruft eine Stimme von drinnen: „Herein!" „Danke! Ist mir zu beschwerlich!" antwortet Wollrabe auf die freundliche Einladung, „Kommen Sie lieber etwas an die Luft! Sie müssen ja darin ersticken." „Ach, mein lieber Herr!" seufzt der als Paketstück Reisende und steckt nun sein feistes, tragisch umflortes Gesicht hervor. Wollrabe stellt sich dem Paket vor, und jenes tut desgleichen: „Ich bin der Theaterdirektor Anhold, habe früher auch in Bremen Direktion geführt und bin bankerott geworden. Jetzt hat mich ein Geschäft nach Oldenburg geführt, und, da ich ganz abgebrannt bin und auch vermeiden wollte, daß man mich in Bremen sieht und erkennt, habe ich dem Postillon einige Groschen gegeben und mir dafür dies Plätzchen erkauft. Ach,

wenn ich nicht bald befreit werde, ersticke ich. Aber bezahlt habe ich, muß also mein Geld absitzen. — War mir eine Ehre!" schließt das Paket und verschwindet wieder unter anderen Paketen und Schachteln.[38])

❖

Ein Schmierendirektor auf Menschenfleischsuche.

Fritz Kraftel (geb. 1839 in Mannheim, † 1908) war eigentlich zum katholischen Geistlichen bestimmt gewesen, war aber zur Bühne gegangen und am Karlsruher Hoftheater, anfänglich als Tänzer, eingetreten. Lange hatte er sich dort mit kleinen und stummen Rollen begnügen müssen, doch gewann er schließlich durch eifriges Streben, nach mancherlei Mißerfolgen, die Anerkennung Eduard Devrients, seines Direktors. Nun verbesserte sich seine künstlerische Position zusehends, und es dauerte nicht lange, so hatte er die Stellung einer ersten Kraft im Schauspiel inne. Die Gagenerhöhung hatte freilich mit dieser Entwickelung nicht Schritt gehalten, und so war Kraftel denn in den Sommerferien 1865, während die meisten Kollegen auf die Reise gegangen waren und in den Bädern oder Gebirgen umherstreiften, daheim in Karlsruhe geblieben — aus zwingenden Gründen.

Eines Morgens steht der junge Künstler mißmutig an dem Fenster seiner dreistockhohen Wohnung und sieht, in Gedanken verloren, auf die leere Straße herab. Da rollt ein Wagen heran und hält vor seinem Hause. Heraus steigt ein kleiner ältlicher Herr mit struppigem Bart, in langem braunem Überzieher, von dem sich die großen, hirschbeinernen Knöpfe sehr aufdringlich ab-

heben, auf dem Kopf einen ungeheuren, breitrandigen, grauen Zylinder. „Na!“ denkt Kraftel, „Wenn das kein Theaterdirektor ist, soll mich .... Wahrscheinlich einer von einer kleineren Pfälzer Schmiere.“ (Pfälzer Direktoren kamen oft nach Karlsruhe hinüber.)

Kraftel tritt vom Fenster zurück, und es dauert nicht lange, da klopft es bei ihm. Auf sein „Herein!“ erscheint unser „Schmierendirektor“ mit dem struppigen Bart und einem Bulldoggengesicht, mit dem Riesenzylinder und in einer Garderobe, die zwar nicht schlecht, aber entsetzlich altmodisch ist und vielleicht noch aus längst vergangenen, „besseren“ Tagen stammt. „Sind Sie Herr Kraftel?“ so fragt der Eintretende mit einer knarrenden und schnarrenden, fest einschneidenden, freilich nicht unsympathischen Stimme. „So heiß' ich“, sagt Kraftel, „womit kann ich dienen?“ — „Ich brauche einen Liebhaber; meine werden mir zu dick, hab' von Ihnen gehört, vielleicht kann ich Sie brauchen.“ — „Keckheit“, denkt der Hoftheatermime, aber — in der Not frißt der Teufel Fliegen. „Vielleicht“, so denkt er, „fällt dabei ein Gastspiel mit einigen Gulden ab“, und Zeit und Langeweile hat er ja in reichlicher Fülle. Er nötigt also den Besucher zu Platz, und beide setzen sie sich aufs Sofa. Mit seinen graublauen, stechenden, klugen, lebendigen Augen mustert der Fremde das Zimmer. „Auf Ihrem Schreibtisch sieht's ja ganz scheußlich aus! Alles in Unordnung!“ meint der impertinente Mensch. „Frechheit!“ denkt Kraftel, aber er schluckt auch diese Pille noch herunter, und schon fährt auch der schnarrende Baß fort: „Habe jetzt einige Liebhaber gastieren lassen, sind aber durchgefallen!“ — „Remommage“, denkt Kraftel. — „Brauche einen Liebhaber mit Feuer! Sie sollen Feuer haben.“ — „Bitte“, sagt Kraftel bescheiden.

„Gibt jetzt wenig brauchbare Liebhaber. Böse Zeit!“ — „Na“, denkt Kraftel, „für die Bezahlung, die Du bieten kannst, werden sie Dir nicht gerade die Bude einrennen.“

In dieser Weise geht die Unterhaltung oder vielmehr der Monolog noch eine geraume Zeit fort, und schließlich ist Kraftel nahe daran, trotz der ersehnten Gastspielgulden die Geduld zu verlieren. „Bin Ihretwegen extra nach Karlsruhe gekommen“, renommiert und schnarrt der alte Schmierenhäuptling gerade weiter, „werden schon von mir gehört haben. Mein Name ist Laube.“

Wie von der Tarantel gestochen, schnellt Kraftel empor. Heinrich Laube, der berühmte Dichter, der größte Bühnenleiter der deutschen Theatergeschichte, sitzt vor ihm und will ihn engagieren, — engagieren an das erste deutsche Theater, die „Burg“ in Wien. Der alte Regisseur hatte sich bei dem jungen Künstler mit einer trefflichen Probe seiner Inszenierungskunst eingeführt und hatte die Wirkung so zu steigern verstanden, daß Kraftel jetzt völlig überwältigt war und vor Verlegenheit wie ein Kind stammelte. Er hatte den alten „Schmierendirektor“ ja nicht gerade schlecht behandelt, aber den Napoleon des deutschen Theaters hätte er freilich anders empfangen können.

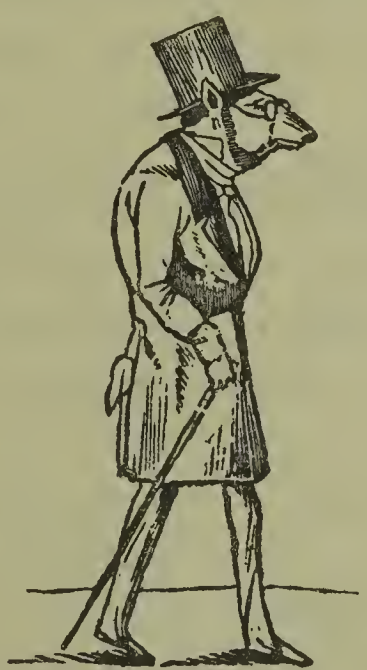
„Sprechen Sie mir etwas vor!“ sagte Laube dann. — „Mit Vergnügen!“ Kraftel deklamiert die große Erzählung Cesars aus der „Braut von Messina“ (2. Aufzug, 2. Auftritt). „Haben Feuer“, sagt der große Bühnenerzieher, „aber noch viel Dialekt.“ In diesem Augenblick sieht Kraftels Barbier zum Zimmer hinein. Kraftel will den Schaumschläger natürlich fortschicken. „Das ist wohl Ihr Barbier?“ schnarrt Laube, „kann mich

gleich rasieren!"*) Und während die Stoppelfelder, erst das Laubesche, dann das Kraftelsche, unter dem Messer verschwinden, nehmen die Verhandlungen ihren Fortgang.[39])

Daß diese zunächst zu einem Gastspiel an der „Burg" und darauf zu einem Engagement führten, in dem der Künstler schnell Karriere machte und in dem er eine reiche Glanzzeit erlebte, ist bekannt.

---

*) Laube trug einen Schnurrbart und einen breiten Kinnbart; die Wangen waren bartfrei. — Hinsichtlich seiner sonstigen Erscheinung sei hier übrigens noch nachgetragen, daß Laube zwar, wie erzählt wurde, bei dem ersten Schneider Wiens arbeiten ließ, aber zu dessen hellster Verzweiflung nach einem Schnitt, wie er dem alten Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung noch von den Zeiten der Paulskirche her vertraut war.[39a])



Der Dramaturg.
Karikatur [40]) von 1848.

Die lieben Kollegen.

Gefährlich ist's, den Leu zu wecken.

Vor dem Eingange des alten Königstädtischen Theaters am Alexanderplatz in Berlin stand einst eine Gruppe von Schauspielern, unter ihnen der berühmte und allbeliebte Komiker dieses Theaters, Friedrich Beckmann. Einer der Herren, der Rivale Beckmanns Ernst Ludwig Plock (1800—1843), bestürmte den Kollegen, dessen Witz im Privatleben fast noch ergiebiger zu sprudeln pflegte als auf der Bühne, er möge doch einen Witz machen oder etwas Spaßiges erzählen. Beckmann war jedoch nicht recht in Stimmung und empfand diese Aufforderung als lästige Zudringlichkeit. „Höchstens", sagte er, „kann ich Euch einen Traum erzählen, einen höchst sonderbaren freilich, den ich diese Nacht hatte." „Erzählen Sie! — erzählen Sie!" rief Plock begierig.

„Gut", so begann „der Hauptfeuerwerker", wie Heinrich Laube den berühmten Komiker später einmal treffend genannt hat,[41]) „denkt Euch: mir träumte, ich wäre gestorben und klopfte bereits an das Himmelstor, an dem Petrus Wache hielt. ‚Was will er?' schnauzte mich der Heilige mit himmlischer Grobheit an. ‚In den Himmel möcht' ich', antwortete ich schüchtern. ‚Wer und was ist er?' fragte er weiter in barschem Ton.

‚Ein Schauspieler‘, antwortete ich. — ‚Was, ein Schau — spieler?‘ rief Petrus, ‚Unverschämter Kerl, weiß er denn nicht, daß Schauspieler nie in den Himmel kommen?‘ Sprachs und schlug die halbgeöffnete Tür mir vor der Nase zu. Während ich noch betrübt dastehe, sehe ich unseren Freund Plock kommen und geraden Weges auf den Himmel zugehen. Zu meiner höchsten Überraschung läßt Petrus ihn ohne weiteres passieren. Empört über diese Ungerechtigkeit, gehe ich nun heran und stelle den Heiligen zur Rede. ‚Wissen Sie denn nicht‘, sage ich ihm ärgerlich, ‚daß Plock auf der Erde auch Schauspieler war, wie ich?‘ ‚Was fällt ihm ein?‘ entgegnet der Heilige und schlägt ein lautes Gelächter an; ‚der Plock — ein Schauspieler? Nein, der ist nie ein Schauspieler gewesen*) und, wer ihn dafür hält, muß ein großer Esel sein.‘“**)[42])

❖

Tiefen Gedanken geweiht.

Heinrich Marschner, Hofkapellmeister am Hoftheater in Hannover (1831—1859), steht eines Tages mit einigen Orchestermitgliedern und Sängern vor dem Theater. An der gegenüberliegenden Straßenseite geht gerade ein Orchestermitglied, die Hände und den Schirm

---

*) Vgl. ein Witzwort Saphirs Seite 115.

**) Statt Plock wird auch ein Schauspieler Pohl (J. Pohl?) genannt.[43]) — Auch mit dem Hofschauspieler Moritz Rott (1797 bis 1867) als dem leidenden Teil ist unsere Geschichte erzählt worden.[44]) Der vorzügliche, freilich manierierte Künstler ist auch sonst häufig Gegenstand des Spottes geworden, so z. B. in der Scherzfrage: „Wer ist der revolutionärste Mensch?“ Antwort: „Der Schauspieler Rott! Er macht alle Könige schlecht.“[45])

auf dem Rücken, das Haupt gesenkt, vorüber. „Sieh", sagt einer der Herren, „da geht ja W., so stolz und tiefsinnig, und würdigt uns keines Blickes." „Ja", sagt der sarkastische Marschner, „wer ihn so gehen sieht und kennt ihn nicht wie wir, der sollte glauben, er ginge wirklich in Gedanken."[46])

❖

Grob.

Ferdinand Ochsenheimer (1767—1822), der berühmte Schauspieler, der, en passant bemerkt, auch ein bedeutender Naturforscher (Entomolog und besonders Lepidopterolog) war, debütierte ungefähr 1807 in Wien und riß alles zu höchster Begeisterung hin. Zu den Enthusiasmierten gehörte ein schlechter Schauspieler, der ausrief: „O, wär' ich doch nur die Hälfte von diesem großen Künstler!" „Sein's ruhig!" sagte der boshafte alte Komiker und Regisseur Josef Weidmann (1742—1810), „die erste Silb' von ihm sind's ja schon!"[47])

❖

Die feindlichen Bühnenlenker.

Der schon oben (S. 30 f.) genannte vortreffliche Wiener Direktor Pokorny haßte seinen Kollegen und Konkurrenten, den Direktor Carl, über alle Maßen, und er hatte alle Ursache dazu. Wird doch z. B. von Carl berichtet, daß er die einflußreichsten Kritiker Wiens, Saphir und Adolf Bäuerle, beständig in seinem Sold hielt und von ihnen nicht nur verlangte, daß sie sein Theater lobten, sondern ausdrücklich auch,

daß sie das des gefährlichen Konkurrenten tadelten.[48]) Wenn Pokorny einen Erfolg hatte, so weidete er sich daher mit wahrer Wonne an dem Gedanken: „Wird sich Carl giften!“

Als Pokornys Frau starb, wurde die Todesanzeige, wie üblich, an alle Wiener Theater geschickt, und das Leichenbegängnis fand denn unter starker Beteiligung der Bühnenwelt, in der Pokorny als vollkommener Ehrenmann allgemein hochgeschätzt wurde, statt. Auch Direktor Carl hatte es als Anstandspflicht angesehen, zu erscheinen, und hatte sich dem Gefolge angeschlossen. Freilich sehr zum Leidwesen Pokornys! Als der leidtragende Witwer nämlich von der Beerdigung zurückgekehrt war, äußerte er: „War sehr schöne Leich' — nur verdammte Carl hat mir ganze Freud' verdorben!“[49])

❖

Eine neue, billige und allgemein erfreuende Geburtstagsüberraschung.

Am Theater an der Wien unter dem soeben genannten Direktor Carl war ein Theatersekretär Franz, der bei den Schauspielern verhaßt war, weil er für den Zwischenträger und Ohrenbläser des tyrannischen Direktors*) galt. Nun stand der Geburtstag Carls bevor,

*) Theaterdirektoren sind gewiß oft zu Unrecht, insbesondere von unzufriedenen Mitgliedern ihrer Bühnen, geschmäht worden und sind sicher oft viel besser als ihr Ruf, aber auf Karl Carl (1787—1854) findet, abgesehen davon, daß er ein bedeutender Schauspieler und Regisseur und ein äußerst geschickter Geschäftsmann war, ein gut Teil der Ehrentitel, die jemals für Theaterdirektoren erfunden sein mögen, Anwendung. Als in Königsberg ein Direktor von seinem Komiker in einem Augenblick der Erregung „Blutsauger“ geschimpft wurde,

und ein Kollege fragte bei Johann Neſtroy, dem Komiker und Poſſendichter, an, wie die Mitglieder dieſen Tag feiern ſollten. Man müſſe, ſagte er dabei, den Verhältniſſen Rechnung tragen, die Sache müſſe neu ſein, dürfe nicht viel koſten und müſſe womöglich der ganzen Geſellſchaft Freude machen.

„Hängt doch den Sekretär Franz auf", ſchlug Neſtroy vor; „das iſt ganz neu, koſtet nicht viel und macht ſicher dem ganzen Perſonal Freude."[52])

❖

erhob der Direktor zwar nicht Klage, fand aber doch, wie Rudolf von Gottſchall erzählt, nicht eher ſeine Ruhe wieder, als bis die erſten Mitglieder ſeines Theaters ihm ſchriftlich beſcheinigt hatten, daß er kein Blutſauger ſei.[50]) Dem Direktor Carl würden ſeine Schauſpieler freiwillig dies Atteſt ſchwerlich erteilt haben, auch würde der ſchlaue Fuchs ſich gewiß gehütet haben, ſich in eine derartige Situation zu begeben. Von Geburt Ariſtokrat — der eigentliche Name war Karl Andreas Freiherr von Bernbrunn — war Direktor Carl von Geſinnung nichts weniger als vornehm. In Anwendung der ſchon oben (S. 2, Anm.) bei dem Weimarer Kammerrat Kirms erwähnten Methode der Schauſpielerunterjochung war Carl der unerreichte Meiſter. Hat er es doch fertig gebracht, den berühmten Komiker Wenzel Scholz (1787—1857), den Liebling von ganz Wien und den ſtets wirkſamen Kaſſenmagneten ſeines Theaters, unter Ausnutzung der beſtändigen Geldverlegenheiten des Künſtlers derart an ſich zu ketten, daß Scholz ſich in mehr als 20 Jahren nicht über ſeine 1600 Gulden Jahresgage zu erheben vermochte. Selbſt die Benefizvorſtellungen kaufte Carl dem ſtets in Geldbedrängniſſen befindlichen Komiker in der Regel vorher und zwar für einen Spottpreis ab. Dafür hat er den wertvollſten ſeiner Sklaven, und ihn allein unter allen, im Teſtament mit einer allerdings ſchon vorher kontraktlich feſtgeſetzten Lebensrente von 600 Gulden bedacht, die der bejahrte Künſtler freilich nur noch 3 Jahre hindurch genoſſen hat.

Johann Neſtroy (1801—1862), der zweite berühmte Komiker des Carlſchen Theaters, tat dem Sklavenhalter nicht den Gefallen, ſich in ſolche Abhängigkeit zu begeben wie Scholz, und ver-

O, si tacuisses!

Ludwig Barnay (1842 geb.) absolvierte im Jahre 1881, also zu einer Zeit, als er, der Star der „Meininger" von 1874 usw., längst weitberühmt war, in Breslau am Lobetheater ein längeres Gastspiel. An zwei Dutzend Abenden etwa war er dort bereits aufgetreten, da begegnete ihm eines Tages zufällig auf der Straße der „erste Held und Liebhaber" des Breslauer Stadttheaters. Diesen mochten die Lorbeeren und Gastspielhonorare des berühmten Kollegen schon längst aufgeregt haben; umsomehr empfand er aber jetzt, zumal als Mitglied des „vornehmen" Stadttheaters, das Bedürfnis, unendlich erhaben und ganz ahnungslos zu tun. Mit einem höchst verwunderten Gesicht kam er auf Barnay zu und fragte: „Herr Barnay!

---

besserte daher seine Position als Schauspieler im Laufe der Jahre. Umsomehr hat Carl ihn als Bühnendichter ausgebeutet und ihm für seine vielaufgeführten Stücke, die dem Carlschen Theater Millionen eingebracht haben, nur äußerst kärgliche Honorare gezahlt.

Als Direktor Carl im Jahre 1854 starb und seinen zahlreichen Kindern und deren Müttern die für damalige Verhältnisse sehr bedeutende Summe von zwei Millionen Gulden hinterließ, pachtete Nestroy das Theater, und erst jetzt brach auch für Scholz († 1857) eine leider nur zu kurze, goldene Zeit an. Von dem Verhältnis zwischen ihm und seinem neuen Direktor mag der folgende ergötzliche Brief zeugen:

Lieber Freund Scholz! Indem ich Dir beifolgend Deinen neuen Contract zusende, hoffe ich, Du wirst es als einen neuen Beweis meiner Freundschaft anerkennen, daß ich das Risico unternommen, ein Mitglied ohne Probespiel und ohne den Beisatz „auf gefallen oder nicht gefallen" zu engagieren. Du willst auch unser „Dusagen" contractlich gesichert, darüber wünschte ich einen Separatvertrag mit der Clausel, daß Du für jedesmalige Unterlassung eine Monatsgage als Strafe zu zahlen hättest. Wien, den 16. October 1854. Dein alter Freund und junger Director Johann Nestroy.[51])

Mein Gott! — Was machen Sie hier in Breslau?“ — Barnay sieht den Fragenden einen Augenblick still an; „Was ich hier mache?“ sagt er dann, — „Furore, lieber Kollege!“ Sprachs, ließ den verdutzt dreinschauenden Mimen stehen und setzte mit vergnügten Sinnen seinen Spaziergang fort.[53])

❖

Der eifersüchtige und boshafte „Fachfaller“.

Otto Lehfeld (1825—1885) war in der Bühnenwelt als Shakespeare-Spieler und überhaupt als genialer Charakterdarsteller und Heldenspieler, ebensosehr aber auch seiner vielen freiwillig-unfreiwilligen „Verrücktheiten“ wegen berühmt. — Mit einer gewissen sittlichen Entrüstung hatte der früh alternde Künstler die glänzende Entwickelung des so viel jüngeren Ernst Possart (1841 geb.) verfolgt, der — unerhört! — in „seinen“ Rollen auftrat und, was geradezu unverzeihlich war, darin sogar überaus große Erfolge erzielte. Zu Gesicht bekam Lehfeld den unbequemen Rivalen zum ersten Male 1871 in Weimar auf dem „Ersten deutschen Bühnenkongreß“, und auch da fügte Possart zu seinem ohnehin schon so schwer belasteten Schuldkonto gleich noch ein weiteres Verbrechen hinzu, nämlich das, sich bei den Verhandlungen als glänzender und höchst eindrucksvoller Redner zu zeigen.

Was der Mensch alles konnte! Richard III. unter rauschendem Beifall des Publikums tragieren und jetzt ebenso glänzend und wirkungsvoll vor einem anspruchsvollen Auditorium über Standesfragen sprechen! Das war Lehfeld zu viel; das Maß war mehr als voll, und

er wartete nur auf die erste beste Gelegenheit, dem gefährlichen Menschen, der schon so große Erfolge erzielt hatte, allem Anschein nach aber noch viel höher hinaus strebte, einen gehörigen Dämpfer zu geben.

Die ersehnte Gelegenheit sollte sich sogleich bieten: Begreiflicherweise hatte Possart den Wunsch, den älteren Spezialkollegen oder, wie's im Jargon des Theaters heißt, „Fachfaller", dem er selbst längst nicht mehr unbekannt sein konnte, auch persönlich kennen zu lernen, und so wandte er sich denn in einer Erholungspause an Ludwig Barnay*) mit der Bitte, ihn mit Lehfeld bekannt zu machen. Barnay führt also Possart zu Lehfeld und stellt die Herren einander vor. Lehfeld pflanzt sein Pincenez auf seine gewaltige Nase, beschaut Possart aufmerksam eine Weile und sagt dann höchst erstaunt: „Possart? — Possart? .... Auch beim Theater?"[54])

❖

Auch ein Fachfaller.

Der berühmte englische Schauspieler John Philip Kemble (1757—1823) sah nach seinem Rücktritt von der Bühne seinen Rivalen, den großen Edmund Kean (1787—1833), als Richard III. Nach der Vorstellung — so wird erzählt — fragte man Kemble, wie ihm Kean gefallen habe. „Ich habe Kean nicht gesehen", war die Antwort, „ich sah nur Richard."[55])

❖

*) Barnay war der spiritus rector bei Einberufung des Kongresses und der Begründer der daraus hervorgegangenen Bühnengenossenschaft.

Die Bühne als Kampfarena.

Ludwig Gabillon (1823—1896), der nachmalige langjährige berühmte Künstler des „Burgtheaters", wirkte in den Jahren 1851—1853 am Hoftheater in Hannover und hatte in seinem damaligen „Fach", das jedoch noch nicht das spätere Charakterfach („Gabillonfach"), sondern das des „Liebhabers" war, einen entschiedenen Rivalen an dem Schauspieler Alfons von Rekowsky-Linden. Dieser letzte hatte ursprünglich von beiden wohl die bevorzugte Stellung inne, doch wird sich vermutlich das Verhältnis je länger, je mehr zugunsten des hochbegabten Gabillon verschoben haben. Erwähnt sei nur, daß, als die Rivalen — beide im Laufe des Jahres 1853 — Hannover verließen, Gabillon dem ehrenvollen Ruf Heinrich Laubes an das „Burgtheater" folgte, Rekowsky-Linden dagegen nach Königsberg ging.

Wenn nun schon im allgemeinen Spezialkollegen oder „Fachfaller" sich zumeist nur mäßig lieben, so war wohl Herr von Rekowsky-Linden im besonderen von der Existenz seines kräftig aufstrebenden Rivalen nichts weniger als entzückt, und so kam es denn in der Zeit ihres gemeinsamen Wirkens in Hannover — 1852 wohl — eines Tages zu einem höchst seltsamen Auftritt auf offener Bühne. Auf dem Tagesprogramm stand „Lear"; Edgar, Glosters Sohn: Herr von Rekowsky-Linden — Edmund, Glosters Bastard: Herr Gabillon. — Als Gabillon vor der Vorstellung in seine Garderobe trat, fragte sein Garderobier, der von dem gespannten Verhältnis der beiden Rivalen gewußt haben wird, ihn, ob er nicht einen wirklichen Kettenpanzer und ein ordentliches Schwert statt der leichten Theaterrüstung nehmen wolle. „Weshalb?"

fragte Gabillon erstaunt und hörte nun, auch Herr v. Rekowsky habe sich merkwürdigerweise ganz regelrecht bewaffnet. Nun, meinte der reckenhafte Gabillon, dann könne er es ja auch so machen.

Die Vorstellung nahm ihren normalen Verlauf bis zum Schlußakt, in dem Edgar-Rekowsky seinen Bruder Edmund-Gabillon im Zweikampf erschlagen sollte. Kaum war der Schlachtruf Edmunds „Blast, Trompeten!“ ertönt, als sich Edgar, ganz nach Vorschrift der Rolle, auf Edmund stürzte, jedoch mit dem kleinen Unterschied, daß seine Hiebe keine Theaterhiebe, sondern wirkliche, sehr ernst gemeinte waren. Zum Glück war Gabillon, wie wir wissen, nicht ganz unvorbereitet, und der Hüne parierte den Angriff nach allen Regeln der Fechtkunst; sodann ging er, da die beste Deckung der Hieb ist, selbst zum Angriff über und führte diesen mit solcher Wucht, daß, während der Dichter vorschreibt: „Getümmel; sie fechten; Edmund fällt“, hier alsbald Edgar am Boden lag und Edmund-Gabillon, um nur den Vorschriften des Dramas gerecht zu werden, sich hinterher spontan auf die Bretter hinstrecken mußte. Nur mit Mühe gelang es Rekowsky, sich zu erheben, um den Fortgang des Spiels zu ermöglichen, jedoch das Visier des Helms konnte er nicht, wie die Handlung es erfordert, zurückschlagen, sondern mußte die Rolle mit geschlossener Sturmhaube zu Ende führen. Der Recke Gabillon hatte mit seinen Hieben die Platten derartig verbogen, daß Rekowsky erst hinterher durch einen Schlosser aus dem Gefängnis seines Kopfgehäuses befreit wurde.*)

*) Angeblich soll auch Karl Devrient, der von 1838 bis 1872 am Hoftheater in Hannover wirkte, mit Rekowsky-Linden ein Duell, jedoch ein „veritables“, also vorher zwischen den Parteien ver

Der Vorfall, der natürlich großes Aufsehen erregte, hatte noch ein gerichtliches Nachspiel. Gabillon wies nach, daß er nur in Notwehr gehandelt, und auch der Staatsanwalt — angeblich Rudolf von Bennigsen*) — gab sich keine sonderliche Mühe, eine Verurteilung zu erwirken. Das Urteil lautete natürlich auf Freisprechung.[58])

Rekowsky-Linden war nach seinem Fortgang aus Hannover noch an verschiedenen Theatern, z. B. dem Hoftheater in Darmstadt (1858/59), tätig; in seinen letzten Lebensjahren leitete er — mit häufigem Wechsel — kleinere Theater. Er starb im Jahre 1865 und zwar angeblich durch Selbstmord**) [59]). Ist diese Angabe wahr, so würde dadurch die Annahme einer Geisteszerrüttung, an die zu glauben man ohnehin schon bei dem hier erzählten Streich versucht ist, u. U. weitere Nahrung erhalten.

❖

---

einbartes Duell, ausgefochten haben und zwar gleichfalls auf der Bühne, aber außerhalb der Vorstellung. Die Ursache soll eine affaire galante gewesen sein. Das Blut floß, so wird erzählt, bereits reichlich auf beiden Seiten, als die Tageswache die Kampfhähne störte und sie zur Anzeige brachte. Die Duellanten redeten sich später damit heraus, sie hätten eine Gefechtszene probiert, so daß sie der Bestrafung entgingen.[56]) — Sollte nicht vielleicht diese Geschichte eine Fabel und aus der obigen entstanden sein?

*) Bennigsen war in der Tat in den Jahren 1852—1854 Obergerichtsassessor und zweiter Staatsanwalt in Hannover.[57])

**) In Magdeburg hat übrigens einmal ein Theaterdirektor, Fabricius, auf der Bühne in offener Theatervorstellung Selbstmord verübt (4. Januar 1821). Der Lebensmüde gab in „Don Carlos“ den Vermummten, der durch die Gittertür den Schuß auf Posa abzugeben hat; Fabricius hatte ein scharfgeladenes Pistol genommen und drückte es, genau auf das Stichwort, ab, jedoch gegen sich selbst, worauf er sofort tot zu Boden sank.[60])

Wie vielen hat der Wein das Leben abgestohlen!
Es fallen ihrer mehr durch Gläser als Pistolen.

Einst — in den ersten sechsziger Jahren — trafen Bogumil Dawison (1818—1872), der gerade in Bremen gastierte, und August Junkermann (1832 geb.), der damals am Bremer Theater engagiert

„Picheln det is mein Pläsir!"
Wilhelm Kläger als „Wirt Raukopp" in der Posse „List und Phlegma" (L. Angely).
Nach einer Zeichnung nach dem Leben von Theodor Boehden.

war, im dortigen Ratskeller mit dem genialen Wilhelm Kläger (1817—1875) zusammen, der damals hochberühmt war, jedoch im Leben sich nur zu sehr und zu oft in der Rolle gefiel, in der unser Bild hier

ihn vorführt*), und der daher in der Folge denn auch als Mensch wie als Künstler von Stufe zu Stufe sinken sollte (vgl. S. 153 f.).

Alle drei Kollegen setzten sich nun in eine geschlossene Zelle, und Dawison forderte Kläger auf, ihm eine Szene aus „Im Vorzimmer Seiner Exzellenz", einem Genrebild von Rudolf Hahn, vorzuspielen. Kläger spielte, obwohl oder vielleicht weil schon halb betrunken,**)

---

*) Kläger war damals bereits allgemein als Potator strenuus bekannt. Bezeichnete doch z. B. im Jahre 1859 „der Theaterdiener", ein ephemerer Berliner Theater-Kladderadatsch, als Lieblingsstück Klägers: „Das Leben ein Thran."[61])

**) Soziale und wirtschaftliche Not mag, zumal in der alten Zeit, manchen Schauspieler dem Alkoholismus zugeführt haben, aber auch die Rücksichten und Interessen des Berufs haben manchen Künstler zu den ersten Schritten auf diesem Abwege veranlaßt oder haben doch hierbei mitgewirkt. Bei wenigen Berufen ist die Versuchung, ja man darf u. U. wohl sagen: die Notwendigkeit, zu einem Reizmittel zu greifen, um die Leistungsfähigkeit für den Augenblick künstlich zu steigern, um künstlich die erforderliche Stimmung des Geistes zu erzwingen, so groß wie bei dem des Bühnenkünstlers, wie keiner weiteren Begründung bedarf. Wenn die Berliner von dem berühmten, in seinen Leistungen so verschiedenen Ferdinand Fleck (1757 bis 1801) sagten, man wisse vor der Vorstellung nie, ob man „den großen oder den kleinen Fleck" zu sehen bekomme, so war dies eine Frage, deren Entscheidung zu einem nicht unwesentlichen Teil von dem genossenen Quantum an Spirituosen abhing. Ein zunächst nur unter besonderen Umständen angewandtes Stimulans wird aber allmählich und zwar gerade bei dem ehrgeizigen Künstler leicht zu einem regelmäßigen Bedürfnis; bald müssen dann die Dosen größer und größer bemessen oder gar schärfere Reizmittel gewählt werden; aus dem unentbehrlichen Reizmittel wird auch nur zu bald ein unentbehrliches Genußmittel. Nur wenige mögen Charakterstärke genug besessen haben, auf die im Beruf gewohnten Stimulantien außerberuflich zu verzichten, wie dies von Seydelmann (1793—1843) berichtet wird[62]), der im Beruf Alkoholiker, im Privatleben Abstinenzler war. Die verheerende Wirkung des Giftes ist natürlich auch bei ihm nicht

wunderbar, und die beiden Zuschauer waren von dem Spiel des genialen und bedauernswerten Künstlers völlig hingerissen. „Trinken Sie, trinken Sie!“ forderte Dawison dann Kläger auf, und dieser war denn auch nach einiger Zeit so weit, daß er in tiefen Schlaf verfiel. „Sehen Sie“, sagte Dawison, damals der gefeiertste Schauspieler der Zeit, zu dem jungen Kollegen Junkermann, „diesen gottbegabten Menschen an! Ein Glück, daß der Kerl säuft, — sonst existierte ich nicht!“*) [63])

❖

Briefe, die ihn nicht erreichten.

Briefe, die in einem Bühnenstück vorkommen und dort vorzulesen sind — und in der älteren Dramatik spielte der Brief ja eine große Rolle —, werden zumeist mit der übrigen Rolle auswendig gelernt und nur scheinbar vorgelesen. Es gibt aber Schauspieler, die zur Ersparung des Lernens den Brief aufschreiben und ihn dann wirklich vorlesen. Eine alte Bühnenregel freilich warnt vor diesem Verfahren; denn nur zu oft ist der Brief in dem entscheidenden Augenblick nicht zur Stelle, während, wenn der Schauspieler den Brief

---

ausgeblieben, wenn sie sich auch nicht in so erschreckender Weise zeigte wie etwa bei Ludwig Devrient (1784—1833), dessen nächtliche Gelage mit E. T. A. Hoffmann seinen körperlichen und damit auch künstlerischen Zusammenbruch gewiß noch in höherem Grade verschuldet haben als die der Kunst und dem Beruf dargebrachten Libationen.

*) Ein junger Sänger, Holzmüller in Wien, ein vielversprechender schöner Jüngling, soll von seinen älteren Fachfallern, denen seine Konkurrenz gefährlich werden wollte, systematisch ruiniert sein, indem sie seine Gönner spielten, ihn in galante Abenteuer verwickelten und ihn zum Schlemmer und Säufer machten.[64])

gelernt hat, nötigenfalls irgend ein Stück Papier — und vorsichtige Leute haben oder hatten dergleichen in jedem Garderobenstück stecken — als Brief passieren und „vorgelesen" werden kann.

Zu den Mimen, die der gefährlichen Methode des Aufschreibens und wirklichen Vorlesens huldigten, gehörte ein bekannter Schauspieler A. So hatte A. denn einst zu einem Stück, in dem ein Brief vorkam, ein wunderbar kalligraphisches Exemplar von Brief mitgebracht, den ihm nun den Bestimmungen des Autors gemäß der Schauspieler B. im Stück überreichen sollte. Leider lebten B. und A. aber auf sehr gespanntem Fuße miteinander, und B. tat A. daher den kollegialen Freundschaftsdienst, den schön geschriebenen Brief absichtlich-unabsichtlich mit einem völlig leeren Bogen zu vertauschen. Diesen überreicht er A. nun auf der Bühne und freut sich im Stillen seines Streiches. Doch A. kennt den Kollegen zur Genüge, um die boshafte Absicht sofort zu durchschauen. Mit hoheitsvoller Geste gibt er daher den Pseudo-Brief an B. zurück: „Lest vor, was meldet mir mein Freund, der Kardinal!"

Einen Augenblick ist B. verdutzt und schon sieht er sich selbst in die Grube stürzen, die er dem geistesgegenwärtigen Widersacher gegraben hat; doch schnell faßt er sich und sagt: „Verzeiht mir, hoher Herr, ich ließ mein Augenglas zu Hause liegen, und ohne das kann ich die Schrift nicht lesen."

Nun war A. also doch der Hineingefallene. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als die Nähe des Souffleurkastens zu suchen und den Brief Wort für Wort „aus dem Kasten zu ziehen."

Hinter der Szene folgte ein Nachspiel.[65])

Die Damen in schönem Kranz.

Der Zufall des Namens.

Zu einer Gesellschaft in Berlin waren die Schauspielerinnen Auguste und Charlotte von Hagn geladen und ebenso der berühmte Komiker Fritz Beckmann, der seinen Platz zwischen den beiden schönen Schwestern erhielt.

Als man sich zu Tisch setzte, sagte Beckmann: „Zwischen A. Hagn und C. Hagn gibt es nur B. Hagn" (Behagen).[66])

In Hamburg wurde vor einigen Jahren „Lohengrin" gegeben mit Frau Fleischer-Edel als „Elsa" und Frau Metzger-Froitzheim als „Ortrud". — Ein Junge, der die Oper besucht hatte, wurde gefragt, welche Sängerinnen die Elsa und Ortrud gesungen hätten. „Ich habe die Namen vergessen", antwortete er, „aber ich weiß, daß es beides — Schlächterfrauen waren."[67])

Hübsch erfunden jedenfalls!

Die berühmte Wiener Hofopernsängerin Maria Wilt, geb. Liebenthal (1834—1891) hatte sich erst spät — als verheiratete Frau — der Bühne zugewandt

(1865). Während sie ihrer wundervollen Stimme wegen geradezu als ein Phänomen angestaunt wurde, war sie leider ohne jedes schauspielerische Talent und auch ohne alle schauspielerische Ausbildung. Da die Wilt außerdem sehr korpulent war, so forderte ihre Erscheinung die Spottsucht heraus, und so entstand in Wien der boshafte Witz*) [68]:

„Reise um die Wilt in 80 Tagen."

(Das bekannte Stück „Reise um die Welt in 80 Tagen", eine Bühnenbearbeitung von Jules Vernes Roman, war damals en vogue.)

Der hannöversche Hofschauspieler Traugott Gey (1796—1875) hatte eine talentvolle Tochter, die am Leipziger Theater als jugendliche Liebhaberin engagiert war. Einst wollte einer ihrer dortigen Kollegen sie foppen und erkundigte sich nach dem Befinden des Papas mit den Worten: „Was macht Papa Gey?"

„Er ruft: ‚Du Lump! Du Lump!'" entgegnete schlagfertig die junge Dame.

Dies war nämlich der ständige, allen Leipziger Theaterleuten wohlbekannte Ruf eines Papageis, der damals am offenen Fenster eines Hauses in nächster Nähe des Leipziger Theaters täglich zu sehen war.[70])

❖

---

*) Hans von Bülow soll die ebenso ausgezeichneten wie gewichtigen Primadonnen des Hoftheaters in H. (Hannover?) einst einem Komponisten mit den Worten vorgestellt haben: „Frau K. und Fräulein B., unsere beiden Prima-Tonnen."[69])

Charlotte von Hagn (1809—1891).

Eine Bosheit Charlotte Wolters.

Julius Freund, der bekannte Hausdichter des Metropol-Theaters in Berlin, hat vor vielen Jahren dem Verbande des Burgtheaters angehört und erzählt aus dieser Zeit folgende amüsante Geschichte:

Die Première eines Dramas „des bekannten Hofpoeten v. W.“*) ging über die k. k. Bretter, und es kam der Aufführung des keineswegs bedeutenden Stückes sehr zustatten, daß Charlotte Wolter darin mitwirkte; insbesondere rettete sie durch ihr geniales Spiel einen an sich recht schwachen Aktschluß, so daß beim Herniedergehen des Vorhanges trotz der Schwächen des Stückes ein starker Applaus durch das ganze Haus erdröhnte. Da an der „Burg“ den Darstellern jedoch das Erscheinen vor dem Vorhang untersagt ist, trat, so laut und so oft auch durch das ganze Haus der Ruf „Wolter! Wolter! Wolter!“ erscholl, einzig und allein der Dichter, Herr v. W., hervor, der, etwas schwerhörig wie er war, den Ruf „Wolter“ gar nicht oder falsch gehört haben mochte und sich, da Applaus und Rufen anhielten, glückstrahlend immer von neuem wieder verbeugte.

Einige Tage darauf fand eine Komitee-Sitzung statt, an der sowohl Charlotte Wolter wie auch Herr v. W. teilnehmen sollten. Dieser fehlte aber, und man überlegte nun, wie und wo man ihn wohl finden und zur Stelle schaffen könne. „Nichts einfacher als das!“ sagte Charlotte Wolter, „Meine Herren! rufen Sie nur ein paarmal recht kräftig meinen Namen — Sie sollen sehen: dann kommt er sofort.“[71])

❖

*) ? Josef v. Weilen (1830—1889)?

Die liebenswürdigste der Frauen
Wird immer auch die schönste sein.

Karoline Bauer (1807—1877) war eine der liebenswürdigsten Schauspielerinnen ihrer Zeit und besaß das Talent, im Umgang jedem Menschen nur Angenehmes zu sagen. Boshafte Kollegen behaupteten von ihr, auf jeder Bühne, auf der sie gastiere, sage sie zu dem Lampenputzer: „Ich bin schon viel auf Theatern herumgekommen und habe schon manchen Lampenputzer kennen gelernt, aber so schön, wie Sie die Lampen putzen, putzt sie in ganz Deutschland keiner.“[72])

❖

Josefine Gallmeyer (1838—1883), in den sechziger und siebziger Jahren die gefeierte Beherrscherin der Wiener Volksbühne, saß einst in einer Gesellschaft neben dem berühmten Maler Makart, der bekanntlich ein großer Schweiger war. Eine lange Zeit hatten sie sich schon angeschwiegen, da sagte die originelle und tolle „Pepi“: „Aber, lieber Herr von Makart, jetzt schweigen wir amol von was anderm!“[73])

❖

Singe, wem Gesang gegeben!

Als ein gläubiger Geheimrat in Berlin die Viardot-Garcia nicht auftreten lassen wollte, da sie zu radikal sei, sagte Alexander von Humboldt: „Dann schicken Sie doch nach Bethanien und lassen eine Diakonissin singen!“[74])

❖

Karl als Karoline.

Karl Baum (1829—1888), der ein Vierteljahrhundert hindurch als Bonvivant eine Zierde der Hamburger Theater, des Thaliatheaters, später des Stadttheaters, war, hatte im Anfange seiner Bühnenlaufbahn einmal ein kurioses Erlebnis: Es war in Köln, wo Karl Baum als jugendlicher Liebhaber engagiert war; er war damals ein schmächtiger, bartloser Jüngling mit ziemlich hoher Stimmlage, so daß er sich anheischig machen durfte, er wolle, als Dame gekleidet, jedoch ohne Gesichtsmaske am hellen Tage durch die Straßen spazieren, ohne daß jemandem seine Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht zweifelhaft vorkommen werde. Der kurioſe Einfall führte zu einer Wette, und Karl Baum gewann diese.

Hierdurch kühn geworden, steckte der junge Künstler sich ein höheres Ziel und beschloß, auf dem bevorstehenden großen Karnevals-Theater-Maskenball als „Marie, die Tochter des Regiments", als Titelheldin der bekannten Oper*) Donizettis also, und zwar wieder ohne Gesichtsmaske, zu erscheinen. Der Ball fand statt, und Karl Baum als „Regimentstochter" wurde von „ihrem Cavalier", einem stadtbekannten Kölner Lebe-

---

*) Es ist die Oper, die ein Theaterintendant zu betiteln beliebte: „die Oper mit den roten Hosen". Der betreffende Bühnenmonarch, der weder musikalische noch literarische Bildung besaß, wollte diese Oper, die er zu seinen Lieblingsopern rechnete, aufs Repertoire gesetzt haben, konnte sich aber auf den Namen nicht besinnen. „Wie heißt denn die Oper, — mein Gott: die Oper mit den roten Hosen?" so fragte er den Regisseur. Dieser nannte verschiedene Opern, alle mit mehr oder weniger roten Hosen, jedoch die gewünschte war nicht darunter. „Aber, Herr Gott, Sie kennen sie doch — die Oper, nun

mann, Kaspar H., „eingeführt". Es dauerte nicht lange, so war Marie, die Tochter des Regiments, bereits in ein Abenteuer verwickelt: ein reicher Kölner Bauunternehmer, der schon etwas illuminiert sein mochte, verfolgte „sie" beständig mit seinen liebedürstenden Blicken, bis sie schließlich den Wünschen der Augensprache nachgab, sich von „ihrem Cavalier" trennte und am Arm des neuen Verehrers aus dem Ballsaal in die Restauration schwebte.

Bei Männern, welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht,

und so läßt der neue Ritter denn nun sofort ein höchst üppiges Souper anfahren. Die Regimentstochter, die sich dem Galan auf dessen Frage als eine Novize vom Theater zu erkennen gibt und sich Karoline Baum nennt, weiß allerlei amüsante und pikante Kulissengeschichten zu erzählen, und bald ist die Stimmung die denkbar heiterste. Irgend ein Zweifel an der Echtheit seiner angebeteten Karoline kommt dem liebes- und weinseligen Manne gar nicht, und pünktlich erscheint er denn auch am nächsten Tage zum verabredeten Rendezvous und findet in der Konditorei die „Dame" seines Herzens unter einer Gesellschaft von Schauspielern bei einer Punschbowle.

Hatte „Karolinchen" erwartet, daß ihre Männerkleidung den Verehrer sofort aufklären würde, so sah

---

eben — die Oper mit den roten Hosen!" — „Vielleicht meinen Herr Intendant die Regimentstochter?" — „Natürlich! Selbstredend! Regimentstochter. Sehen Sie, ich sagte ja: die Oper mit den roten Hosen!"[75])

„Die inis und ettis", wie Heinrich Marschner die italienischen Komponisten verächtlich nannte[76]), haben so viele Opern geschrieben! Wer kann sie alle kennen!

sie sich grausam getäuscht. Die Liebe macht eben blind, und unser Ritter wurde bei dem Anblick der Angebeteten keineswegs stutzig, im Gegenteil, er nennt es eine höchst reizende Idee, daß seine neue Freundin sich als Mann verkleidet habe, und glaubt, obwohl er inzwischen seinen Weinrausch ausgeschlafen hat, noch so fest an die Illusion, daß er Karoline beiseite nimmt, ihr — trotz Männerkleidung — die süßesten Liebesworte ins Ohr flüstert und ihr daneben auch realere Süßigkeiten — wir befinden uns in einer Konditorei — reichen läßt.

Nun wurde Karl Baum die Situation aber denn doch ungemütlich und er klärte mit möglichst männlich kräftiger Stimme den verliebten Pinsel über den Scherz auf. Da wurde der aus dem siebenten Liebeshimmel so jäh Herabgestürzte in seiner Beschämung und Wut aber sehr, sehr unangenehm; nur mit genauer Not wandten Karl Baums Freunde tätliche Wutausfälle ab, und „Karoline Baum" fand es auch in Zukunft geraten, dem gekränkten Verehrer stets rechtzeitig im weiten Bogen aus dem Wege zu gehen.[77])

❖

O, daß sie ewig grünen bliebe!

Sophie Schröder (1781—1868), die große Tragödin, war eine Frau von heißer Leidenschaft, und vielleicht war die wilde Glut, die in ihrem Herzen tobte, eine der Eigenschaften, die sie zu der großen Künstlerin machten, als die sie — in ihrem Fach fast unvergleichlich — in der Theatergeschichte fortlebt.*) Mit 14 Jahren hei-

*) Bezeichnend ist, daß die große Tragödin, die in jedem Winter den ganzen Shakespeare, die Schauspielerbibel, von Anfang bis zu Ende, und zwar „jedes Mal mit erhöhtem Verständnis und größerer

ratete sie zum ersten Male; im 19. Lebensjahre war sie bereits eine geschiedene Frau. Sie hat dann noch zweimal geheiratet; zum dritten Male im Alter von 44 Jahren, doch dauerte das Glück dieser Ehe — mit dem jugendlichen (26jährigen), damals hochgefeierten und schönen, aber zügellosen und später elend zugrunde gegangenen Heldenspieler Wilhelm Kunst (1799 bis 1859) — nur wenige Wochen.

Als Sophie Schröder in der späteren Zeit einmal (1842) bei ihrer genialen Tochter, Wilhelmine Schröder-Devrient, in Dresden zum Besuch war und das Gespräch in dem kleinen Kreise, der sich eines Tages dort zusammengefunden hatte, auf die Liebe führte, da erhob sich die 60- oder 61jährige Matrone erregt und rief, in Geste und Sprache eine Medea:

„Dieser niederträchtigen Leidenschaft habe ich entsagt — auf ewig — auf ewig!"

Die jüngeren Damen waren zunächst etwas verdutzt und sahen sich nur erstaunt an; dann fragte Karoline Bauer, die zu jener Zeit an der Dresdener Hofbühne wirkte*), naseweis: „Seit wann haben Sie dieser — niederträchtigen Leidenschaft entsagt?" „Seit zwei Jahren", entgegnete die Sechzigerin, elegisch wie eine Sappho.[80])

❖

Bewunderung", durchlas, als diejenige Rolle, die sie am liebsten gespielt hätte, — Richard III. nannte. „Um dieser Rolle willen", sagte sie, „habe ich oft bedauert, nicht Mann zu sein."[78])

*) Über sie urteilte Sophie Schröder übrigens sehr ungünstig: „Binde ihr eine Schürze vor ihr schönes Atlaskleid — und sie ist die beste Köchin von der Welt —, welche noch obenein Unsinn schwatzt", so schreibt sie von der „berühmten Mlle Bauer" (Dresden 1839).[79])

Die Jahre fliehen pfeilgeschwind.

Bekanntlich wird vor Gericht jeder Zeuge außer nach Namen, Stand, Religion auch nach seinem Alter befragt, eine Frage, die für Damen eines gewissen Alters, in dem das Alter recht ungewiß zu sein pflegt, peinlich ist. Dennoch bleibt es selbst Bühnenprinzessinnen in solcher Lage nicht erspart, die gefährliche Frage gewissenhaft — unter dem Zeugeneide — zu beantworten.

Wie Fritz Friedmann, der sr. Zt. berühmte Berliner Verteidiger, aus seiner Praxis erzählt, weigerte einmal eine Sängerin der Berliner Hofbühne sich, die Frage nach dem Alter in der öffentlichen Verhandlung mündlich zu beantworten; statt dessen überreichte sie dem Vorsitzenden des Gerichts einen Zettel, dem sie das Geheimnis ihrer Geburt anvertraut hatte. Der Vorsitzende nickte verständnisvoll und erfüllte die Bitte der Künstlerin, die Zahl nicht zu verlesen. Dafür mußte das inhaltsschwere Blatt nun bei den Beisitzern, dem Staatsanwalt und dem Verteidiger herumwandern.*) [81])

❖

„Die Papageien".

Charlotte v. Hagn (1809—1891) gastierte 1833 am Deutschen Theater in Petersburg. Der Erfolg des Gast-

*) Die berühmte Pariser Schauspielerin Mars (1779—1847) soll in einer solchen Situation das Mittel ergriffen haben, daß sie die Claqueure des Théatre français in den Zuhörerraum des Gerichtssaals entsandte mit der Weisung, in dem Augenblick der Beantwortung der verfänglichen Frage eine solche Unruhe zu entwickeln, daß weder Publikum] noch Berichterstatter die genannte Zahl verstehen konnten (?).[82])

spiels war außerordentlich: Der ganze Hof, die erste Gesellschaft Petersburgs, besuchte diese Vorstellungen sehr fleißig und mit größtem Interesse. — Ungefähr in gleichem Genre wie die Hagn wirkte am Petersburger Theater damals als engagierte Schauspielerin Karoline Bauer (1807—1877), die während dieser Zeit des Gastes wegen nun zumeist zweite Rollen übernahm. Für einen Tag, für den bereits eine Vorstellung des französischen Theaters — die Tragödie „Le Duc de Guise" — auf dem Programm stand, befahl der Czar als Vorspiel zu dem französischen Stück ein kurzes deutsches Lustspiel und zwar mit der ausdrücklichen Forderung, daß Charlotte von Hagn und Karoline Bauer darin „zwei gleich bedeutende Rollen" hätten. Beide Künstlerinnen waren in schalkhaften und pikanten Lustspielrollen so hervorragend, daß sie in diesem Fach schwerlich ihresgleichen zu jener Zeit hatten. So mochte es dem Kaiser besonders reizvoll erscheinen, sie beide nebeneinander in ebenbürtigen Rollen zu sehen.

Als geeignetes Stück, das dieser Direktive entsprach, fanden sich schließlich nach langem Überlegen nur Castelli's „Papageien". Das heute längst vergessene, recht harmlose Stück, das jedoch bei lebendigem Spiel sehr erheiternd wirkt, hat kurz folgenden Inhalt: Eine Frau glaubt nach den Erfahrungen, die sie im Leben und in ihrer Ehe gemacht hat, allen Grund zu haben, die Männer insgesamt zu verabscheuen. In dem Wunsche, ihrem Töchterchen nun unter allen Umständen ähnliche Erfahrungen zu ersparen, argumentiert sie so: Das Kind wird die bösen Männer nie von ihrer schlechten Seite kennen lernen, wenn es die Scheusäler — überhaupt nicht kennen lernt und von ihrer Existenz nie erfährt. Diese Logik ist, wie zugegeben

Pauline Lucca und Bismarck, Ischl 1865.

werden muß, unanfechtbar, und nach diesem Erziehungsprinzip hat die Mutter das Töchterchen denn, und zugleich mit ihm eine Gespielin, von frühester Jugend an erzogen. Natürlich hinter Schloß und Riegel, abgeschlossen gegen die böse Welt draußen! Jetzt sind die beiden jungen Mädchen so ziemlich herangewachsen; in einem von einer hohen Mauer umschlossenen Parke verbringen sie ihre Tage; sie gehen spazieren und plaudern possierlich über die jenseits der Mauer liegende unbekannte Welt, in der es, wie sie wohl wissen, noch viele andere Frauen und Mädchen gibt. Da, eines Tages, auf einer Jagd, geraten zwei Offiziere an die weltentlegene Parkmauer; sie klettern hinauf, erblicken die beiden jungen Damen und verlieben sich natürlich auf den ersten Blick in sie. Die Mädchen fliehen selbstredend vor diesen unbekannten Raubtieren in bunten Röcken, bis die Offiziere sich den weltfremden Prinzessinnen — als Papageien vorstellen. Daß es so etwas gibt, und daß das unschuldige Vögel sind, die oft recht amüsant zu plappern gelernt haben, wissen sie als gebildete junge Damen natürlich aus der Naturgeschichte und so fassen sie denn wieder Mut, zumal ihnen die hübschen bunten Papageien ganz gut gefallen. Sie nähern sich ihnen, finden bald viel Geschmack an dem Papageiengeplapper, und das Weitere darf getrost der Phantasie des Lesers überlassen werden.

Die Rollen der beiden jungen Mädchen hätten, wie schon gesagt, in ganz Europa kaum besser besetzt werden können; auch die Kostüme waren sehr sorgfältig gewählt und bildeten noch lange das Tagesgespräch der Petersburger Damen. Die Ausstattung — Walddekoration — war vorzüglich. Kurz, es waren alle Bedingungen erfüllt, um selbst diesem nicht gerade übermäßig gehaltvollen Stück zu einem großen Erfolge

zu verhelfen, und in der Tat amüsierte sich das hochelegante Publikum köstlich. Daß der eine Papagei, ein dicker, schwerfälliger Schauspieler, seine Arme bezw. Papageienflügel nichts weniger als graziös bewegte und das für ihn bestimmte Biskuit-Futter seiner Wohltäterin ungestüm aus der Hand riß und heißhungrig verschlang, erhöhte nur die allgemeine Heiterkeit, und selbst die Kaiserin Alexandra vergaß in der allgemeinen Ausgelassenheit ihre Würde so weit, daß sie vor Lachen förmlich schrie; „c'est pour en mourire de rire" sagte sie zu dem Kaiser. Die langen, durch das stürmische Gelächter des Publikums entstehenden Pausen füllten denn die beiden reizenden Künstlerinnen aus, um höchst ernsthaft ihre Papageien zu füttern, was von neuem Stürme von Heiterkeit erregte.

Nach diesem Paroxysmus von heiterster Ausgelassenheit nun die französische Tragödie! Die Tränensäcke waren entleert durch die Lachsalven; Tränen der Rührung hatte das Publikum nicht mehr. Die Aufführung hatte natürlich empfindlich darunter zu leiden, und die erste Liebhaberin der französischen Gesellschaft, Mademoiselle Bourbier, sagte hinterher schmollend zu Karoline Bauer: „Ce sont vos perroquets qui nous ont gâté notre tragédie."[83])

❖

Die „Modeepoche" des Burgtheaters.

Die Sitte oder Unsitte der kostbaren, glänzenden Bühnentoiletten scheint, wenigstens in deutschen Landen, zuerst in Wien entstanden zu sein, und jedenfalls sprach man dort bereits um 1830 herum von einer „Modeepoche" des Burgtheaters. Der Oberpriester der

Göttinnen Mode und Eleganz, auf dessen Altären die Damen des Theaters ihre mühsam erworbenen Gagen als wohlgefällige Opfer darzubringen pflegten, war der geniale Schneider Behr resp. — nach Wiener Manier — von Behr, ein vornehmer Herr, der, wie erzählt wird, Jura studiert hatte, ein großes Haus machte und seine Klientel nur in elegantester Equipage besuchte. Als Karoline Bauer in Wien gastierte, sah auch sie sich genötigt, dem Moloch Behr die vorher in Budapest erworbenen Gastspielgagen zu opfern; ihren Besuch bei dem göttlichen Schneider beschrieb die Künstlerin resp. ihr gewandter literarischer Beistand Arnold Wellmer nach vielen Jahren in folgender amüsanten Weise:

Nicht ohne Herzklopfen machte ich dem Wundermann meine Visite. Er sah mich mit scharf prüfendem Blick von oben bis unten an und lächelte wohlgefällig. Als ich ihm bescheiden meine „Wünsche" über Farbe und Stoffe mitgeteilt hatte, fing er ein — Kunstgespräch an. Endlich mußte ich mir doch erlauben, den Herrn von Behr in zartester Weise zu bitten, ob er nicht die Güte haben wolle, mir nun auch Maß zu nehmen . . .

Da richtete er sich würdevoll auf, sah mich noch einmal mit dem unfehlbaren Blick eines Imperators von oben bis unten an und sagte: „Mein gnädiges Fräulein, ich nehme nie Maß — nie!"

„Aber — aber wie", — stotterte ich, denn ich glaubte unbewußt ein Kapitalverbrechen gegen den großen Mann begangen zu haben.

„Mein gnädiges Fräulein, ich sehe die Damen nur einmal an — ich habe auch Sie bereits angesehen und ich garantiere Ihnen: die Kleider sitzen wie angegossen."

Ich war vernichtet!

Aber der Herr von Behr rächte sich nicht für meinen Frevel, daß ich ihn in eine Ideenverbindung mit einem ganz ordinären Schneidermaß bringen konnte — — die drei Toiletten saßen „wie angegossen“ und machten Furore.

Wenn ich aber an diese und andere Behren-Rechnungen*) denke — so fühle ich noch heute einige Gewissensbisse über den Leichtsinn: die Wiener Burgtheater-Mode-Epoche ein wenig mitgemacht zu haben.[84])

❖

*) Dazu ein Brief aus einer um ein Vierteljahrhundert späteren Zeit: Friederike Goßmann (1838—1906) durfte bereits in jener Zeit, da sie noch Laubes „jüngstes Lorbeerbäumlein“ war, am Ende ihres ersten Wiener Engagementsjahres, es sich erlauben, ihre Schneiderrechnungen dem Gestrengsten aller Theaterdirektoren zur gefälligen Bezahlung vorzulegen. Freilich hatte die berühmte Naive bereits in einer ihrer ersten Burgtheater-Rollen, als „Fanchon“ in der Uraufführung von der Birch-Pfeiffer bekanntem Stück (11. Mai 1857), Triumphe gefeiert, wie sie in der Bühnengeschichte zu den Seltenheiten gehören, und so durfte „die Grille“ denn ihrem strengen, aber auch wieder gütigen Direktor kurzer Hand schreiben (20. März 1858): „Liebster bester Herr Direktor! Wenn Sie nicht wollen, daß die kleine Grille mit Nächstem versiegelt wird, so unterstützen Sie mit allen Kräften die Berücksichtigung beifolgender Kleinigkeiten!?!? Aber kein Vorschuß, bitte recht schön. Ich wüßte nicht, daß ich das jemals wieder abzahlen könnte. Für das kaiserliche Theater ist es eigentlich doch eine Kleinigkeit und für mich die dreizehnte Arbeit des Herkules, jedenfalls die schwierigste von den zwölfen. Schneider H. wird sich die Ehre geben, noch mit einer Rechnung von à peu près 600 fl. zu erscheinen. Sie sehen, die 1500 fl. sind beisammen. Bitte, bitte rangieren Sie mich; ich verspreche auch recht fleißig, gesammelt!? und sparsam zu sein. In tiefen Schulden ersterbend, hochachtungsvoll F. G.“

Das hatte nun Laube davon, daß er die „Grille“ oder „das Radieschen des Burgtheaters“, wie die Goßmann sich selbst wohl

Pauline Lucca und Bismarck.

Im Sommer 1865 traf Bismarck auf der Promenade zu Ischl*) Pauline Lucca (1841 bis 1908), die berühmte Sängerin, deren Gesang ihn in Berlin schon oft, sei es bei Hoffestlichkeiten im Weißen Saale, sei es im Opernhause, erfreut hatte. Der Ministerpräsident begrüßte die Künstlerin. Nach einigen Erkundigungen nach dem beiderseitigen Befinden soll die Lucca, wohl in Anspielung an die Londoner Konferenzen des vorhergegangenen Jahres oder an andere diplomatische Konferenzen, gesagt haben: „Nun, Exzellenz, konferenzeln wir beide doch einmal!“ Die Folge dieser liebenswürdigen Einladung war, da die Promenierenden gerade bei dem Atelier eines Photographen angelangt waren, eine gemeinsame photographische Aufnahme, die hier reproduziert ist (zu S. 64).

Der drollige Einfall der Künstlerin hatte Bismarck belustigt, und er war gern darauf eingegangen, gewiß ohne daß ihm sein diplomatischer Scharfblick gesagt hätte, der harmlose Scherz könne zu einer Haupt- und Staatsaktion aufgebauscht werden. Und doch geschah das! Das Bild fand schnell weite Verbreitung, gab zu allerlei ebenso törichten, wie grundlosen Mißdeutungen Anlaß und wurde gerade von Bismarcks sogenannten „guten Freunden“ mit den wunderbarsten Legenden umwoben, so daß Bismarck sich sogar veranlaßt sah, eine

---

neben der von ihr bewunderten Tragödin Julie Rettich genannt hat, für gewinnbringende Gastspiele, die ihr von allen Seiten angetragen wurden, nur selten freigeben wollte! Dafür mußte er nun Schneiderrechnungen bezahlen.[85])

*) Nach anderen — wohl unrichtigen — Angaben: in Kissingen oder in Karlsbad oder in Gastein.

Art Rechtfertigungsbrief deswegen an seinen Freund, den Gutsbesitzer Andrae-Roman, zu schreiben (26. Dez. 1865).[86])

Pauline Lucca war zur Zeit der anstößigen photographischen Aufnahme schon Königlich Preußische Kammersängerin. Nun aber verheiratete sie sich auch noch (November 1865), sogar — mehr kann doch der Anspruchsvollste billigerweise nicht verlangen — mit einem preußischen Leutnant und Baron. Dazu kam dann noch der Brief Bismarcks, und so beruhigten sich die hyperstrengen Gemüter, die für die Tugend und den Ruf des preußischen Ministerpräsidenten gezittert und dem vielbeschäftigten Staatsmann des harmlosen Scherzes wegen ernste Verdrießlichkeiten bereitet hatten, wohl allmählich wieder. — „Difficile est, satiram non scribere", sagt der alte Juvenal.

Im „Kladderadatsch" jener Tage findet man übrigens noch mancherlei Anklänge an jenen Vorfall, so z. B. in der Nummer vom 1. Oktober 1865 die folgende Notiz:

In der Quaas'schen Photographien-Handlung.

Fremder. Ich wünsche ein Portrait vom Grafen Bismarck.

Commis. Mit oder ohne?

In der Nummer vom 15. Okt. 1865 ist das Ischler Bild wiedergegeben, jedoch mit der Zugabe, daß Bismarcks „Doppelgänger", der Kladderadatsch-Bismarck mit den historischen drei Haaren, von hinten zwischen das Paar tritt und, den Hut lüftend, fragt: „Störe ich?"

Die verehrten und verehrenden „Publikümmer“.

Der berühmte Konrad Ekhof (1720—1778) gab einst in Lüneburg in einem Stück („Wucherer ein Edelmann“) einen Bauern und zwar mit so vollendeter Naturtreue, daß ein Bauer aus dem Publikum an seinen Nachbarn die zwar naive, aber für den Künstler gewiß ehrenvolle Frage richtete: „Wu hebbben de Lüde den Buren hernohmen?“*)[87])

❖

„Circus Carl.“

Auf dem „Theater an der Wien“ des Direktors Carl wurde — um 1830 — eine alte abgespielte Ritterkomödie „Agnes Bernauer“**) aufgeführt, und in der

*) Als der berühmte Bogumil Dawison (1818—1872) einst in Köln gastierte und als Othello mit den Worten „Das lügst Du, Teufel!“ den „Jago“ an der Gurgel packte, da rief ein Zuschauer im Parquet, der alles um sich herum vergessen hatte, laut: „Recht so, mach ihn kalt, den Hund!“ Und in Rostock soll es Dawison als Franz Moor passiert sein, daß einige Zuschauer ihm nach der Vorstellung mit Knüppeln auflauerten, um die „Canaille Franz“ für alle begangenen Gemeinheiten tüchtig durchzubläuen (?) [88])

**) Der Gegenstand ist ja auch in der späteren Zeit noch mehrfach, insbesondere von Hebbel, dramatisch behandelt.

Turnierszene beging der damals hochberühmte Heldenspieler Wilhelm Kunst (1799—1859) in seinem wilden Ungestüm die Ungeschicklichkeit, dem Pferde*) eines Kavalleristen seine Lanze mit solcher Gewalt in die Brust zu treiben, daß das Tier die Bühne mit seinem Blute färbte**) und dort vor den Augen des Publikums verendete. Der Schmerz des Kavalleristen über den Verlust seines Pferdes war so groß, daß er, unbekümmert um das Publikum, sich auf den Boden setzte und in helle Tränen ausbrach. Die Zuschauer aber nahmen diese Trauer des Reitersmanns und damit auch die Erstechung des Pferdes für einen beabsichtigten Theatereffekt***). „Was Carl jetzt in seinem Theater bietet", sagten die Wiener nun, „ist doch noch nicht da gewesen; da wird in einer Roß-Komödie sogar ein Pferd tot gestochen; solche Stücke zu sehen, lohnt sich wirklich

---

*) Die enormen Dimensionen der Bühne gestatteten eine Turnierszene mit Pferden; erschien doch 1826 in der Posse „Staberl in Floribus" Direktor Carl aus der Versenkung heraus in einem Wagen mit einem herrlichen Vierergespann, mit dem er auf der Bühne in aller Bequemlichkeit herumkutschieren konnte.[89])

**) Auf deutschen Bühnen herrschte übrigens in früheren Zeiten (18. Jahrhundert) vielfach der Brauch, daß ein Schauspieler, der im Stück erdolcht werden mußte, auch wirklich Blut vergoß. Natürlich nicht sein eigenes; vielmehr brachte man zu dem Zweck unter den Kleidern eine Schweinsblase an, gefüllt mit Blut, das dann nach dem Dolchstoß hervorschoß und den Boden färbte.

***) Im Mannheimer Hof- und National-Theater brach im Frühjahr 1879 in der Première der „Walküre" bei dem „Feuerzauber" ein wirkliches Feuer auf der Bühne aus, das jedoch nicht nur vom Publikum, sondern auch vom Kapellmeister für beabsichtigten Theatereffekt genommen wurde. Die Oper ging normal zu Ende; die Feuerwehr hatte das Feuer, so bedrohlich es zuerst auch aussah, leicht überwältigt, und das Publikum fand beim Verlassen des Theaters: „Großartig echt, dieser Feuerzauber!"[90]) — Vgl. a. S. 187, 1. Anm.

Fanny Elßler (1810—1884).

der Mühe.“ — Das alte Stück, das vorher schon allen Anspruch auf endgültige Beisetzung im Theater-Archiv gehabt hatte, wurde jetzt wieder ein wirksames Kassastück. Das Publikum strömte in hellen Haufen in die Vorstellungen, in der Hoffnung, nächstens werde wieder einmal ein Pferd geopfert werden.[91])

❖

Impressionable Seelen.

Der besonders als Shakespearedarsteller berühmte Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816) gastierte in einer größeren deutschen Stadt und trat u. a. als Lear auf. Diese Vorstellung besuchte ein alter Jude, der trotz aller Aufforderungen seiner Angehörigen und Freunde sich bisher niemals dazu hatte bestimmen lassen, ein Theater zu betreten. Nach der Vorstellung fragte man ihn nun, ob Schröder nicht ein großer Künstler sei. „Nu“, meinte er, „was tut mer dermit? Er kann sich gut verstellen! das kenn ich aach!“[92])

Als die berühmte Nanette Schechner (1806 bis 1860) in einer Stadt den „Fidelio“ sang und alle Welt entzückt war, rief jemand in einer Parquetloge aus: „Das ist doch keine Kunst! Wenn meine Frau solche Stimme hätte, würde sie auch so singen!“[93])

Feodor v. Wehl erzählt aus der Zeit, da er das Stuttgarter Hoftheater leitete, daß er oft bei tragischen Stellen junge Mädchen lachen und mit einander zischeln sah; eine Dame vom Theater fragte einst bei

einer solchen Gelegenheit ein paar ihr bekannte Backfische nach der Ursache ihrer Heiterkeit und erhielt zur Antwort: „Ja, wir wisset ja, daß Alles nur Komödie*) ischt.“[94])

❖

Der soeben schon genannte große Friedrich Ludwig Schröder, der geniale Leiter des Hamburger Theaters, dem diese Bühne eine Zeit weithinleuchtenden Glanzes verdankte, begegnete einmal einem reichen alten Hamburger Kaufmann. „Wat speelt se hüt?“ fragte der alte Herr den Theaterdirektor. „Ein Trauerspiel“, antwortete Schröder. — „Speelt He ook mit?“ — „Nein!“ — „Och!“ bat da der Hamburger, „kum He man immer'n beten mit 'rut. Ick hew Em gor to geern.“[96])

❖

---

*) Adolf Kußmaul, der berühmte Arzt, erzählt in seinen „Jugenderinnerungen“, wie er als Schüler zum ersten Male ein wirkliches Theater — in Karlsruhe — besuchte und wie er da neben einem alten Kanzleirat saß, der bei allen aufregenden Szenen, die sich auf der Bühne abspielten, es für geboten hielt, den Knaben zu beruhigen und ihm Trost zuzusprechen; er solle sich nicht fürchten, denn alles sei nicht Wirklichkeit, sondern nur Blendwerk. Es wurde Mozarts „Don Juan“ gegeben, und gleich im ersten Akt an der Stelle, wo der Gouverneur niedergestochen wird, sagte der ebenso besorgte wie angenehme Nachbar: „Ängstige Dich nicht, mein Kind, der Stich hat dem alten Mann nichts getan; er stellt sich nur tot.“ Auch zuletzt beim Aufbruch, als der Don Juan in den Flammen der Hölle versunken war, sagte Nachbar Kanzleirat: „Gräme Dich nicht, mein Söhnchen, um den Don Juan, ich kenne ihn persönlich; er ist ein braver Mann und geht jetzt ganz solide nach Hause. Seine Frau wartet auf ihn mit dem Essen, und es ist kein Scheinessen, wie dies Geflügel aus Pappe, das ihm sein Bedienter, der Leporello, vorgesetzt hat.“[95])

Idole.

Wenn die Fülle des Lorbeers, der einem aus der Menge herausragenden Menschen auf den Lebensweg gestreut wird, das Barometer des Glücksgefühls ist, so sind die Größen der Bühne, sie, denen nach Schiller die Nachwelt keine Kränze flicht, und allenfalls neben ihnen noch die Koryphäen des Konzertsaals die Glücklichsten der Sterblichen. Kein Dichter von Sophokles bis auf Goethe, kein Forscher von Plato und Archimedes bis auf Hegel und Gauß, kein Staatsmann von Perikles bis auf Bismarck und Gambetta, kein Feldherr von Hannibal und Caesar bis auf Friedrich und Napoleon ist so überschwänglich verehrt und gefeiert worden wie die göttliche Tänzerin Fanny Elßler oder der junge Klaviervirtuos Franz Liszt. Mochte auch der querköpfige, vierschrötige Friedrich Rückert spotten:

Nun kann ich in Frieden zu Grabe geh'n,
Da ich das Höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Beine geseh'n,
Sich bis zum Himmel erheben!

mochten auch gottlose Satiriker das im höchsten Paroxysmus der Begeisterung begriffene „Liszt-ge Berlin" verhöhnen und verlachen, an dem Elßler-Taumel, der die Welt ergriffen hatte, an der überschwänglichen Begeisterung, die Liszt auf seinem Triumphzuge durch Europa überall, wo er erschien, auslöste, änderte das alles nicht das Geringste.

Amalie Neumann.

Das schöne Geschlecht ist auch hier das bevorzugte: den weiblichen Sternen der Bühne fliegen gleich die Herzen beider Geschlechter zu, die der Frauen —

die Backfische machen den Anfang — aus (zumeist unbewußtem) Korpsgeist, die der Männer natürlich aus — reiner Kunstbegeisterung. So wandeln die Glücklichen auf eitel Rosen und Lorbeeren durch ihr blumiges Leben dahin, und die Mitwelt reicht ihnen im Übermaß, was nach dem Schillerwort die Nachwelt ihnen vorenthält. Es ist wahr, von Amalie Neumann (1800—1884) spricht heute niemand mehr, und man muß schon, um nur den Namen ins Gedächtnis zurückzurufen, an ihre Personalunion mit der langjährigen, uns der Zeit nach näherliegenden „Mama Haizinger" der „Burg" erinnern. Und doch war Amalie Neumann einst eine der meistverehrten Königinnen der Bühnenwelt. Ein ganzes Buch,[97]) das ein Adjutant von ihr, „des lieblichsten Commandeurs treuer Adjutant", herausgegeben hat, ist voll von Huldigungen, gereimten und ungereimten, die der schönen Amalie überall dargebracht wurden. In Hannover flatterte an Amaliens letztem Gastabend ein von geschickter Mechanikerhand konstruierter Amor aus einer Loge des ersten Ranges auf die Bühne, der Gefeierten ein Huldigungspoem zu überbringen (1823).[98]) — In Wien schlürften die Verehrer aus einem der goldenen Schuhe, die die Göttin als „Aschenbrödel" getragen, mit höchster Wonne das edelste Naß,[99]) und nur schamlose Zyniker können denken, daß das Wonnegefühl mehr durch den Inhalt als durch den Becher erzeugt sei.

In Leipzig gründete man Amaliens wegen einen besonderen „Rosenorden" (1826), in dem die Göttliche als Königin präsidierte, und veranstaltete ihr zu Ehren dort Fest auf Fest. Selbst den Wächter der Nacht suchte der Oberpriester des Rosenordens, der Dichter Wilhelm Gerhardt, für eins dieser Feste zum In-

ſtrument des Amalienkults zu machen und ſtudierte ihm ſtatt des üblichen

„Hört, Ihr Herrn, und laßt Euch ſagen“ uſw.

mit heißem Bemühen einen Hymnus an Amalie:

„Schöne Amalie, laß Dir ſagen,
Daß alle Herzen für Dich ſchlagen“ uſw.

ein. — Der große Moment naht, ſchon hört man in der Ferne den Wächter; Gerhardt führt die Angebetete von der Feſttafel ans Fenſter, und alsbald tönt es von unten in einem gewaltigen Bierbaß herauf:

„Schöne Amalie laß Dir ſagen:
Die Glocke hat 10 geſchlagen — tut.“

Während der erſten Worte hatte der Dichter die ſchöne Amalie verklärt angeſehen; um ſo grauſamer war die Enttäuſchung, die die Fortſetzung hervorrief, während die liebenswürdige Künſtlerin ſich gewiß nur noch mehr über den Sänger ergötzt haben wird, der das empfangene „Trinkgeld“ wohl ſchon im voraus ſeiner Beſtimmung zugeführt hatte und daher vorzog, aus den Irrgängen des langen, beſchwerlichen Gedichts möglichſt ſchnell zu entfliehen, um ſogleich wieder in die altgewohnten Geleiſe einzulenken.[100])

Daß auch ſelbſt das kühle und nüchterne Berlin vom Neumann-Fieber ergriffen wurde, bezeugt uns kein geringerer als Heinrich Heine, der in einem Berliner Briefe vom 7. Juni 1822 u. a. ſchrieb:[101])

„Was ſoll ich von der Neumann ſagen, die alle Berliner bezaubert und ſogar die Rezenſenten? Was nicht alles ein ſchönes Geſicht tut! .... Einige Jünglinge hat dieſe Dame ſchon toll gemacht; einer derſelben iſt ſchon waſſerſcheu und macht keine Verſe

mehr. . . . . Die gute Frau muß gewiß vom vielen Zuspruch ihrer Bewunderer belästigt werden. Man erzählt, ein kranker Mann, der neben ihr wohnt, habe keine Ruhe gehabt vor all' den Menschen, die jeden Augenblick sein Zimmer aufgerissen und fragten: ‚Wohnt hier Madame Neumann?' und er habe endlich auf seine Tür schreiben lassen: ‚Hier wohnt Madame Neumann n i c h t!' . . . . . Sehr viele Mediziner*) machen ebenfalls der schönen Frau den Hof und man nennt sie hier scherzweise die ‚Medizinische Venus'." . . . .

F r i e d e r i k e G o ß m a n n.

Eines guten Tages — Ausgang der fünfziger Jahre — rollten aus Wien Hunderte von eleganten Wagen hinaus vor die Mariahilfer Linie in ein kleines Vorortgäßchen, und bald hielten sie dort reihenweise, die Equipagen des Adels und der haute finance, in oder bei einer engen Gasse, die sie zum größten Teil gewiß noch nie gesehen hatten. In einem kleinen Mehlmesserladen der Gasse gab sich die feinste Gesellschaft der Kaiserstadt ein Stelldichein. Und was führte alle die eleganten Damen und Herren in diesen dürftigen Laden, der bisher in der Regel so wenig Käufer bei sich gesehen hatte, daß noch am Tage zuvor die Mehlmesserfamilie dem Hungertode geweiht schien?

Die Verkäuferin war der Magnet, sie, die dort in einem weißen Häubchen und mit einer weißen Schürze hinter dem Verkaufstisch stand und der die vornehmen

---

*) Unter den Berliner Ärzten, die von der schönen Künstlerin bezaubert waren, nannte man den „alten H e i m" (1747—1834), den berühmten vielbeschäftigten Arzt, und den Chirurgen K a r l F e r d. v o n G r a e f e (1787—1840), den Vater des genialen Augenarztes.[102])

Herren und Damen für eine Prise Mehl und ein liebenswürdiges Lächeln hochbeglückt ihre Banknoten reichten. — Die allerliebste Verkäuferin hieß freilich — Friederike Goßmann. Um die arme Mehlmesserfamilie zu retten, hatte die von ganz Wien vergötterte Naive des Burgtheaters bekannt gegeben, daß sie an einem bestimmten Nachmittage dort Mehl verkaufen werde.[103])

Auch schon vorher hatte Friederike Goßmann (1838 bis 1906) überall, wohin sie gekommen war, die Herzen im Sturm erobert. Als sie im Jahre 1855, eben 17 Jahre alt geworden und natürlich noch wenig bekannt, in Elbing ein Gastspiel absolvierte, begeisterte sie einen ehrsamen Hutmacher derart, daß der enthusiasmierte Verehrer der jungen Künstlerin zu Ehren im Theater — Tauben*) fliegen ließ.[104])

Henriette Sontag.

Wohin Henriette Sontag (1806—1854) auf ihren Kunstreisen kam, überall war die Begeisterung grenzenlos. Überall durfte sie sagen: „Ich kam, man sah, ich siegte.“ Ludwig Börne, der Cäsars Wort für die Hochgefeierte in diese Form umprägte, hat uns ein Zeitbild von der Begeisterung, die Henriette in Frankfurt a. M. entfesselte, hinterlassen. „Man könnte“, so sagt er, „einen Preis von hundert Dukaten auf die Erfindung eines neuen Adjektivs setzen, das für die Sontag nicht verwendet worden wäre, und keiner gewönne den Preis“, und sodann gibt er eine schier endlose Anthologie.[105])

---

*) Hoffentlich doch gebratene!

Der prosaische Setzerlehrling.

In Berlin pflegte die vielverehrte Maid stets in einer roten Prachtkarosse des Fuhrherrn Genz zu fahren, und dieser rote Wagen erlangte bald für den sontäglichen Götzendienst von Spreeathen eine besondere Bedeutung. Bald kannte ganz Berlin, Groß und Klein, den „roten Wagen“ und, wenn irgendwo auf der Straße der Ruf erscholl: „Der rote Wagen kommt!“, dann reckten sich alle Hälse, dann warfen die vornehmsten und ältesten Damen hastig die Lorgnetten ans Auge, dann stürzten alle Jünglinge zwischen 17 und 70, so schnell sie nur konnten, zur Stelle.[106]) Alle Welt wollte im roten Wagen fahren, auf den von der Göttin geweihten Kissen schwelgen, und Fuhrherr Genz wußte sich aus dem ständigen Embarras von Nachfragen nach dem roten Wagen nicht anders zu retten als dadurch, daß er einen zweiten roten Wagen bauen ließ.[107])

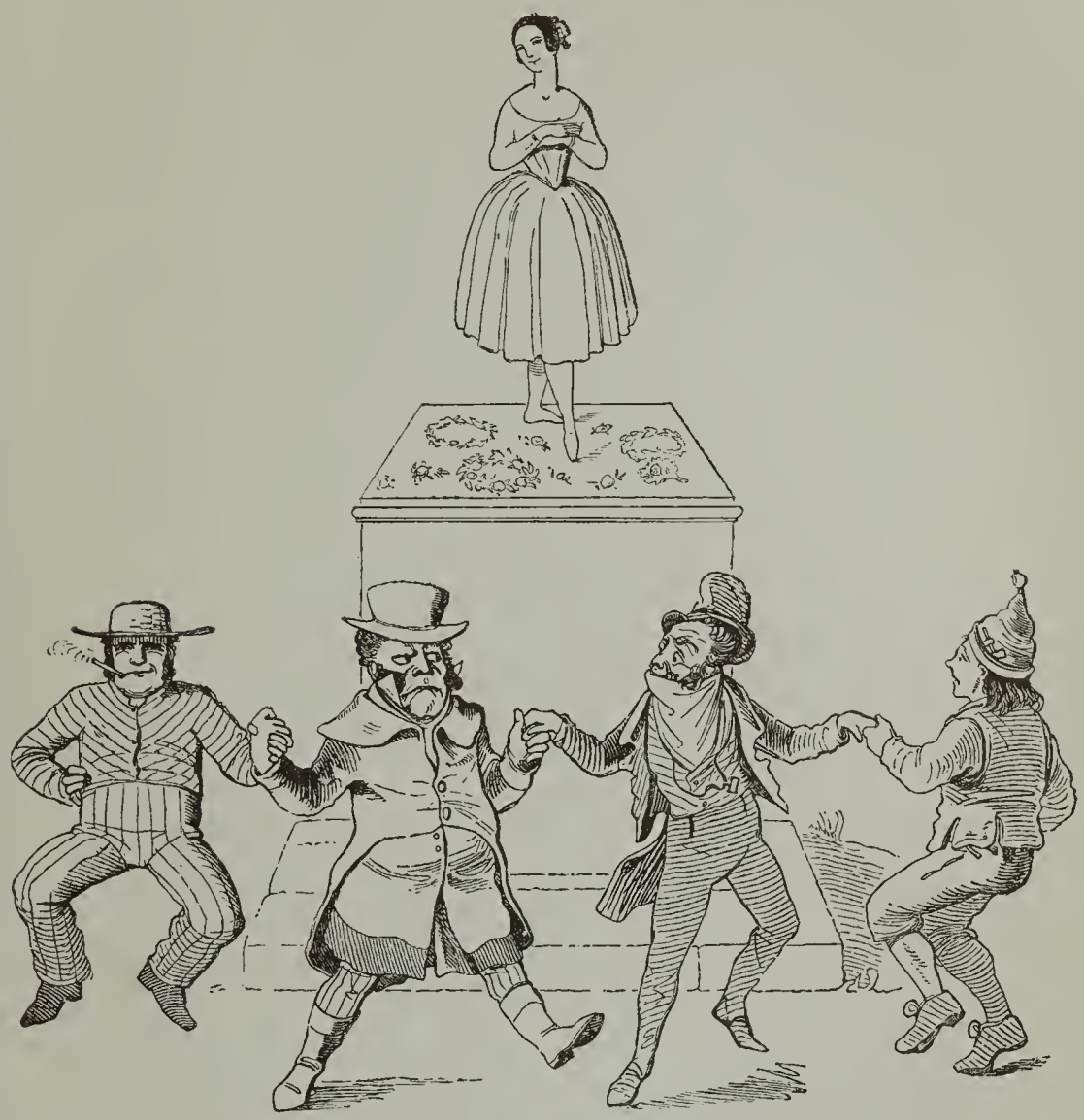
Daß einer Künstlerin die Pferde ausgespannt werden und die begeisterten Verehrer mit höchstem Entzücken an die Stelle der Vierfüßer treten, ist oft genug vorgekommen*). Daß aber ein Postwagen, man

---

*) Natürlich auch bei Künstlern! Adalbert Matkowsky erlebte es in Dresden, daß nicht Verehrer, nein Verehrerinnen ihm die Rosse ausspannten und . . . (die Fortsetzung dürfen wir aus Gründen der Galanterie unterschlagen). Vielleicht war Matkowsky der letzte Bühnenheld, dem dies Außerordentliche in dieser Form geschah. Denn mit zwingender Notwendigkeit wird diese Huldigungsform zugleich mit dem letzten Pferd verschwinden müssen, und mit Recht sah daher Otto Sommerstorffs Dichterauge (vgl. S. 240) bereits das Zukunftsbild[108]):

Und als der Bühnenheld nach dem Spiel
Bestiegen hatte sein Automobil,
Da drängten seine Verehrer herbei
Und schoben den Wagen mit Jubelgeschrei

Fannytismus.



Pas de quatre, ausgeführt zu Ehren des Fräuleins Fanny Elsler von: Bruder Jonathan, John Bull, Robert Macaire, dem deutschen Michel und dem Corps de ballet.

denke: ein königlicher Postwagen, dem soeben die angebetete Fee entstieg, von den enthusiasmierten Verehrern auf der Stelle in den Fluß geworfen wird, weil kein Sterblicher hinfort mehr würdig sei, den Wagen zu benutzen, das ist nur Dir allein, unsterbliche Henriette, begegnet!*) [109])

Fanny Elßler.

Daß nicht nur die Priesterinnen Thaliens und Melpomenes, sondern auch die der Terpsichore die höchsten Grade von Begeisterung zu erregen vermögen und sie sogar in räumlich weitester Ausdehnung, da ihre Sprache international ist, dafür ist Fanny Elßler (1810 bis 1884) das klassische Beispiel für alle Zeiten. „Fannytismus" nannte eine Karikatur, die wir hier vorstehend reproduzieren, den Elßler-Taumel, von dem die Menschheit ergriffen war. Die ganze Welt, die neue wie die alte, hat der berühmten Tänzerin, dem allbezaubernden Schoßkinde der Charitinnen, zu Füßen gelegen.

In Wien erregte ihr Cachucha-Tanz den Ausbruch eines förmlichen Cachuchafiebers (1837). In allen Gassen und Winkeln der Stadt ertönten die Klänge des Tanzes. Wie überall, so nutzte auch hier die Industrie die Situation aus, und die Restaurants z. B. erfanden Speisen „à la Cachucha". Freilich waren diese Götterbissen winzig klein, aber mußten sie nicht leicht sein, wie der Tanz, dessen Namen sie tragen durften?

Und Hurraruf durch die Gassen; —
Sie hatten, um eigenhändig ihn,
Den Heißverehrten, nach Haus zu ziehn,
Das Benzin ihm abgelassen. —

*) In Göttingen.

Als Fanny, „die Tänzerin beider Welten", wie Heine sie nennt,[110]) nach Amerika kam, gingen selbst die Puritaner ins Theater, das ihnen doch sonst als Ort der Verdammnis gilt. In allen Vorstellungen, in denen die Fee auftrat, entstand ein betäubender Beifallslärm. Die entzückten und verzückten Yankees brüllten wie wilde Tiere, und die auf die Bühne fliegenden Blumen verwandelten das Podium in einen Teppich. Tauben, wohl mit einem silbernen Glöckchen am Halse, flatterten, an weißen Bändern gehalten, mit Versen oder kleinen Blumensträußen zu der Hochgepriesenen auf die Bühne. Als die Göttin, die überall höchst glänzend auftrat, im Dezember 1840 in New York einige Male einen mit 4 prachtvollen weißen Pferden bespannten Schlitten benutzte, sah sie sich eines Tages von 50 anderen Schlitten eskortiert, die nun die Einzige im Triumph durch die langen Avenuen geleiteten.

In Moskau war am Abend des Abschieds das ganze Theater in Tränen aufgelöst, und das Ballett konnte nicht fortgesetzt werden, da nicht nur das Publikum, sondern auch das Ballettkorps, die Schauspieler und die Orchestermitglieder unaufhörlich weinten. Nicht weniger als 42 Hervorrufe gab es an diesem Abend.[111])

In Petersburg spannte man der Himmlischen die Pferde vom Schlitten. Das war selbstverständlich. Aber damit war wenig gewonnen; denn unmöglich konnte sich die Legion der Verehrer vor den einen Schlitten spannen. So entschädigten sich die Nichteingespannten dadurch, daß sie den ausgespannten Pferden sämtliche Haare ausrauften. Ringe, die aus diesen Roßhaaren hergestellt waren, wurden bald begehrte Handelsartikel, und die enthaarten Gäule selbst erstand für schweres Geld ein Cavalier, um hinfort damit

auf dem Newskiprospekt zu glänzen und den allgemeinen Neid zu erregen, bis ein findiger Kopf herausfand, daß solche haarlosen Pferde à la Elßler eigentlich doch recht leicht zu erhalten seien, worauf nun weitere Gespanne dieser Art bald hier, bald dort auftauchten, und dem echten eine so gefährliche Konkurrenz erwuchs, daß der Besitzer der original-haarlosen Rosinanten die Freude an dem Sport verlor und ihn aufgab.[112])

❖

Beckmann und der aufdringliche Jüngling.

Friedrich Beckmann (1803—1866) pflegte in Wien, wo er während des letzten Drittels seines Lebens gewirkt hat, nachmittags im Café zu sitzen, dort seinen Mocca zu trinken, seine türkische Pfeife zu rauchen und Zeitungen zu lesen. Ein junger Herr, der den berühmten Komiker heftig verehrte und sich längst gewünscht hatte, die Bekanntschaft seines Idols zu machen, war schon verschiedentlich in dem Stammcafé Beckmanns gewesen, hatte sich aber bisher nicht getraut, sich dem Gegenstand seiner Verehrung zu nähern. Nun faßte er sich eines Tages aber doch ein Herz und fragte schüchtern: „Herr von Beckmann, wollen Sie nicht eine Partie Schach mit mir spielen?“ Beckmann sieht sich das Herrchen erstaunt an und sagt: „Jawohl, sehr gern!“ Der Jüngling bestellt nun ein Schachspiel, und alsbald sitzen beide vor dem Brett der 64 Felder. Und um sie herum in schönem Kranz sammeln sich die Kiebitze. Beckmann, der sonst nie eine Karte oder irgendein Spiel anfaßt, am Schachbrett — das ist natürlich eine Sensation! Das muß man sehen!

„Bitte, Herr von Beckmann, Sie haben den ersten Zug!“ Beckmann zieht auf der Stelle irgendeine Figur. Nun kommt sein Partner und tut nach tiefem Brüten einen wohldurchdachten Zug. Jetzt ist die Reihe abermals an Beckmann, und wieder tut er auf der Stelle einen ganz beliebigen Zug. Durch die Reihen der Kiebitze geht so etwas wie ein fernes, kaum hörbares Gekicher, und dem schachspielenden Jüngling wird etwas sonderbar zu Mut. Doch die Partie geht weiter, und mit jedem Zuge Beckmanns wird seinem Gegner wärmer und wärmer. Schließlich steht dem jungen Herrn der Angstschweiß vor der Stirn, und er platzt heraus: „Aber, Herr von Beckmann, Sie können ja gar nicht Schach spielen.“ — „Ich habe auch nie das Gegenteil behauptet“, sagt Beckmann mit blutigstem Ernst, „Sie haben mich gebeten, mit Ihnen eine Partie zu spielen, und da habe ich Ihnen den Gefallen getan.“ [113])

❖

Ici, Caro!

In Budapest nahmen noch in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Studenten und Offiziere ganz ungeniert ihre Hunde mit ins Theater. Diese Unsitte führte eines Tages im dortigen Deutschen Theater, in einer Vorstellung von Charlotte Birch-Pfeiffers „Günstlingen“, zu einem merkwürdigen Zwischenfall: Ein Student, der seinen Hund ins Theater mitgebracht hatte, begab sich in der Pause nach dem ersten Akt aus dem Parterre in eine Loge des zweiten Ranges, um dort einen Bekannten zu begrüßen. Sein großer Pudel folgte ihm und fand dort in der Loge einen anderen Vertreter seiner Race vor, mit dem er

sich so anfreundete, daß er es völlig übersah, wie sein Herr sich wieder entfernte. So wurde die Loge geschlossen, und zwei Pudel statt eines blieben drin.

Der zweite Akt der „Günstlinge“ begann; der Student folgte dem Spiel vom Parterre aus, sein „Günstling“, von ihm getrennt, von der Loge des zweiten Ranges aus. Da die Vorgänge auf der Bühne den Pudel gewiß nur mäßig interessierten und die sentimentale Szene, die sich dort gerade abspielte, ihn wenig fesselte, so hatte er jetzt Muße genug, sich seiner Trennung von seinem Herrn bewußt zu werden. Seinen ersten Versuch, mit seinem Herrn sich wieder zu vereinigen, machte die geschlossene Logentür zu schanden. Da stellte er sich denn mit den Vorderfüßen an die Logenbrüstung und hielt, durch klägliches Bellen sich bemerkbar machend, Umschau nach dem schmerzlich vermißten Gebieter. „Ici, Caro, ici“, rief von unten der „Gönner“ laut und ermutigend. Die Einladung war zu freundlich gehalten, als daß Caro ihr nicht hätte folgen sollen; kurz entschlossen sprang er — auf der Bühne hatte die sentimentale Szene gerade ihren Höhepunkt erreicht, der Zeitpunkt war also besonders geeignet — aus dem zweiten Range ins Parterre hinab, nicht ohne den lebhaftesten Applaus des ganzen Hauses zu ernten. Als Zielpunkt seines Salto mortale hatte der kluge Günstling sich zweckmäßigerweise nicht den Gönner, sondern den künstlichen Turmbau auf dem Kopfe einer in der Nähe sitzenden, alten dicken Dame gewählt.*) Geschickt

*) Am Königlichen Theater in Berlin kam es im Anfange des vorigen Jahrhunderts in einer Vorstellung der „Räuber“ mitten in einer affektvollen Szene vor, daß vom Schnürboden eine alte häßliche Pudelmütze, deren rechtmäßiger Eigentümer ein dort oben beschäftigter Theaterarbeiter war, auf die Bühne herabfiel und sich gerade auf

erreichte er sein Ziel, und der schon erwähnte jubelnde Beifall war somit nur der wohlverdiente Lohn für die tüchtige Leistung.[114])

„Amalias" Kopf festsetzte. Die Künstlerin — es war Henriette Hendel-Schütz oder vielmehr Henriette Meyer, wie sie damals noch hieß — spielte zunächst ahnungslos weiter. Die Königin Luise, die im Theater war, lachte aus vollem Halse, und auch das ganze Haus brach in schallendes Gelächter aus; erst hierdurch wurde Amalia auf den Schmuck, der ihr Haupt zierte, aufmerksam und beseitigte ihn natürlich.[115])

Hohe und gekrönte Herren.

Der große Preußenkönig.

Daß dem großen Friedrich die Deutschen seiner Zeit als von allen Musen verlassen galten, ist bekannt: wie er von der deutschen Literatur der Zeit nichts hielt, so traute er einer deutschen Kehle auch nicht die Fähigkeit zu melodischem, kunstgerechtem Gesange zu. — Im Jahre 1770 verschrieb der König sich nun einen Directeur des spectacles aus Wien, den Grafen von Zierotin-Lilgenau. Dieser reiste von Wien nach Berlin über Leipzig und hörte dort die Demoiselle Schmeling, nachmalige Mara (Gertrud Elisabeth, † 1833), deren Gesang ihn derart bezauberte, daß er sie in Berlin dem Könige als Sängerin vorschlug. „Eine deutsche Sängerin?“ rief Friedrich erstaunt und ungläubig, „dann darf ich nur meine Pferde wiehern lassen!“

Graf Zierotin setzte es aber doch durch, daß der König wenigstens einwilligte, die Schmeling von einem Nebenzimmer aus zu hören. Während des Gesanges kam Friedrich jedoch in das Zimmer selbst und trat, hinter dem Rücken der Sängerin, an sie heran. Als die Schmeling dann die selbstgewählte Arie beendet hatte, fragte Friedrich: „Kann Sie prima vista singen?“

— „Ja, Ew. Majestät!“ — Nun ließ der König verschiedene Arien auflegen, und zuletzt gab er ihr aus der Oper „Britannico“ von Graun (Karl Heinrich, 1701—1759) die Bravourarie „mi pavènti“, die der Komponist für die berühmte Sängerin Astrua*) geschrieben hatte. Die junge Künstlerin sang auch diese Arie anstandslos vom Blatte. Jetzt sagte der König: „Bravo!“ — das erste Wort des Beifalls, das er der Sängerin zollte, und diese wurde nun mit sehr hoher Gage (3000 Taler) engagiert.[116])

Später war Friedrich offenbar sehr besorgt, die Sängerin auch zu behalten; denn er schrieb dem Grafen Zierotin am 11. März 1773:

„Ich schreibe Euch diesen Brief, um Euch zu sagen, daß Ich gewarnt worden bin, die Sängerin Schmeling könnte leicht ein Loch in den Mond machen, d. h. heimlich entwischen; laßt sie ein wenig näher beobachten, um rechtzeitig davon Kenntnis zu erhalten und dann einschreiten zu können.“

Im Jahre 1776 richtete dieselbe Sängerin Schmeling oder vielmehr jetzt Mara wegen einiger Arien, die ihr zum Singen zugeschickt waren, ihr aber wohl nicht behagten, einen Brief an den König; dieser ließ das Schreiben jedoch an den Baron von Arnim, den er nach dem Rücktritt des Grafen Zierotin zum Direktor der Schauspiele gemacht hatte, zurückgehen mit der eigenhändigen Bemerkung (30. Juni 1776): „sie wird

---

*) Über die Astrua schrieb der König einst (April 1754) an seinen Geh. Kämmerier Fredersdorf: „Man saget in Berlin, die Astrua wäre wieder rappelköppisch; sie hat aber ihren Accord und den muß sie einmal halten. Gott bewahre. Die Opern-Leute sind solche Canaillen-Bagage, daß ich sie tausendmal müde bin.“[117])

Henriette Sontag (1806—1854).

bezahlt um zu singen und nicht um zu schreiben.“ Vermutlich war die Mara von diesem Bescheid nicht gerade erbaut, und Arnim trat nun für sie ein und erhob Gegenvorstellungen, auf die der König ihm am 5. Juli 1776 antwortete (deutsch, während der vorstehende Brief von 1773 im Original französisch ist):

Vester, besonders lieber Getreuer! Ich werde aus Eurer Vorstellung vom 4. dieses gewahr, daß Ihr sehr sanftmüthig, und ein großer Freund seyd von der Mara und ihrem Mann, weil Ihr Euch derselben so sehr annehmet, und vor sie das Wort führet: Ich muß Euch aber nur sagen, daß Eure Sanftmuth hier schlecht angebracht ist, und daß Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnet zu raisoniren; denn das leide Ich durchaus nicht, und müsset Ihr Euch dergleichen nicht im Sinn kommen lassen: Die Mara soll die Arien singen, wie Ich es verlange, und nicht wiederspenstig seyn, wo sie nicht will, daß es ihr eben so, wie ihrem Mann, ergehen soll, und er soll sitzen, bis auf weitere Ordre: darnach kann sie sich nur richten: Ihr hingegen müsset Euch nicht einbilden, daß Ihr mein Geheimer Rath seyd, dazu habe Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befleißigen, Meinen Ordres parition zu leisten, wenn Ihr wollet, daß Ich ferner sei, Euer gnädiger König.

Im Jahre 1780 machte die Mara übrigens wirklich „ein Loch in den Mond“ und verließ das Berliner Theater heimlich.

Von weiteren Verfügungen Friedrichs in Theaterangelegenheiten sei nur noch die folgende — in deutscher Übersetzung — wiedergegeben:

An den Baron von Arnim.

Die gegenwärtigen Konjunkturen*) lassen ernsthaftere Szenen erwarten. Man kann die komischen sehr wohl entbehren, und deshalb habe Ich soeben den sämtlichen Schauspielern und Schauspielerinnen Meines französischen Theaters ihre Gehalte und Pensionen gestrichen. Das Eure ist mit einbegriffen und nach der Verabschiedung sämtlicher französischen Komödianten wird es ganz in Eurem Belieben stehen, Eure ganze Sorgfalt Euren Liebhabereien**) zu widmen. Hiermit usw.

Potsdam, d. 30. März 1778. Friedrich.[118])

❖

Friedrich Wilhelm III.

Friedrich Wilhelm III. liebte „klassische Stücke“ nicht und Trauerspiele waren ihm „fatal“. „Im Leben schon Trauerspiele genug — brauch' deshalb nicht erst ins Theater gehn“, sagte er wohl. Da seine Gemahlin, die Fürstin Liegnitz, jedoch gern Trauerspiele sah, besuchte auch der König ihr zu Liebe diese hin und wieder, und die boshaften Berliner wollten wissen, er habe dabei einmal gesagt: „Manchmal hübsche Sachen in den Trauerspielen — nur schade, daß sie nicht im Lustspiel stehn!“

Nach des Königs Herzen waren Lustspiele und Possen; oft amüsierten ihn sogar die albernsten Spektakelstücke. Als die Berliner einst ein höchst albernes Stück

*) Der bairische Erbfolgekrieg.

**) Oder „Liebschaften“ („amours“), wohl beabsichtigte Zweideutigkeit.

dieſes Genres, — ein Melodrama „Robinſon Kruſoe“, ein richtiges Kinderſpiel mit dem bekannten Robinſon-Stoff, alſo mit „Freitag“, Indianern uſw. —, gehörig ausgelacht hatten, ſagte der Monarch: „Mir Stück ſehr gefallen. Begreife Berliner nicht. Zu kluges Publikum!“

Da in dem Königlichen Schauſpielhauſe nun doch nicht gut jeden Abend Luſtſpiele und Poſſen gegeben werden konnten und der König ſelbſt die Parole ausgegeben hatte: „Meine Lieblingsſtücke dem Publikum nicht aufdrängen!“, ſo kam die Gründung eines der leichten Muſe gewidmeten, privaten Theaters, des „Königſtädtiſchen“, durchaus den Neigungen des Monarchen entgegen, und Direktor Cerf, der zwar ganz ungebildete, aber rührige und tüchtige Selfmademan (vgl. S. 12), erwarb ſich bald die beſondere Gunſt des Königs, ſo daß er vom Hausminiſter Fürſten von Sayn-Wittgenſtein in jeder Weiſe gefördert und ſogar durch heimliche königliche Subvention[119]) unterſtützt wurde.

In das Königſtädtiſche Theater fuhr der König nun mit Vorliebe, wenn im Schauſpielhauſe klaſſiſche Stücke gegeben wurden. Dort unterhielt er ſich vortrefflich bei den anſpruchsloſeſten Witzen und amüſierte ſich beiſpielsweiſe köſtlich, wenn Joſef Spitzeder (1796—1832) mit dem harmloſeſten Geſicht in den „Drillingen“ improviſierte: „Ich habe zwei Brüder: der älteſte iſt ein Drilling, der zweite ein Zwilling — ich bin ein Illing.“[120])

Auch Prinz Karl von Preußen (1801—1883) beſuchte, ebenſo wie ſein Vater, der König, das Königſtädtiſche Theater oft und mit Vergnügen und war dem

Direktor Cerf gleichfalls herzlich gewogen. Dieser pflegte, wenn fürstliche Personen sich für eine Vorstellung angesagt hatten, an der Tür zu warten, um die hohen Gäste bei der Ankunft am Wagen zu begrüßen. Eines Abends nun, gerade als Prinz Karl vorfuhr und Cerf ihn empfing, rief ein nichtsnutziger Straßenjunge, der vorbeiging: „Schafskopf!“ — „Königliche Hoheit, er hat mir gemeint“, sagte Cerf. — „Das hoffe ich“, lachte der Prinz.[121])

❖

Friedrich Wilhelm III. und Karoline Bauer.

Im Theater des neuen Palais in Potsdam, auf dem von Friedrich d. Gr. erbauten Miniaturtheater, sollte im Jahre 1827 vor Friedrich Wilhelm III. und hohen Gästen von ihm die komische Oper „Joconde“ von Isouard mit Henriette Sontag als Gast aufgeführt werden. Im letzten Augenblick wurde die Sängerin, die die Partie der „Edile“ einstudiert hatte, krank. In dieser Verlegenheit ließ die Intendanz die jugendliche Liebhaberin des Hoftheaters, Karoline Bauer (1807—1877), die musikalisch und stimmbegabt war, bitten, die Partie zu übernehmen; dem König, so versicherte man der Schauspielerin, werde gemeldet werden, daß sie nur aus besonderer Gefälligkeit es übernommen habe, neben einer Henriette Sontag zu singen. So ging sie denn darauf ein, aber bei der Hauptprobe im Neuen Palais fühlte sie sich in der erst im letzten Augenblick einstudierten Rolle denn doch beklommen, zumal der König und sein Gefolge bereits der Probe beiwohnten. Nach dem ersten Aktschluß stand Friedrich Wilhelm der Gütige plötzlich unversehens auf

der Bühne vor der jungen Künstlerin und sagte in seiner abgebrochenen Sprechweise recht väterlich: „Sich nicht ängstigen — weiß ja — nur aus Gefälligkeit singen — recht schön — lobenswert — wird gut gehen — — danke! danke!“ Dabei nickte er wohlwollend, und war verschwunden.*) — Alles ging gut, und der König sandte am folgenden Tage an Karoline Bauer köstliche Trauben und ein anderes Geschenk.

Ein anderes Mal wirkte Karoline Bauer mit in lebenden Bildern, die im Prinzessinnen-Palais gestellt wurden. In dem einen hatte sie die Philosophie nach Rafaels vatikanischem Wandgemälde zu verkörpern: in schwindelnder Höhe, auf einem winzigen Sitze, ohne Arm- und Rückenlehne, thronte sie da, bestrahlt und geblendet von zahlreichen Lampen. Als nun nach langem Hin und Her der Arrangements endlich das Bild „stand“, der Vorhang aufging und nun so viele kritische Augen auf das Bild gerichtet waren, dazu „der Philosophie“ der Qualm der Lampen widerlich und betäubend in die Nase stieg und ihr, wie sie erzählt, nun bei diesen Reizungen der Nasenschleimhaut auch noch der quälende Gedanke kam: „Wenn du jetzt niesen müßtest!“, da schwanden ihr die Sinne. Der Vorhang mußte schnell heruntergelassen und die Ohnmächtige hinabgetragen werden. Die eigentliche Störung hatte bei dem schnellen Heruntergehen des Vorhangs zwar kaum jemand be-

---

*) Bei einer anderen ähnlichen Gelegenheit ermutigte Friedrich Wilhelm III. einen sonst sehr gewissenhaften Schauspieler, der auf der Probe stecken blieb, mit den Worten: „Nicht ängstigen! Weiß ja, daß alle rasch haben lernen müssen, nur um mir gefällig zu sein. Tut gar nichts, wenn auch einmal etwas ausbleibt. Kenne ja das Stück, weiß was darin vorgeht. Nur dreist vom Souffleur sagen lassen, wenn etwas fehlt!“[122])

merkt, jedoch trat Friedrich Wilhelm III. späterhin, im Laufe des Abends, auf Fräulein Bauer zu und sagte leutselig: „Philosophie Angst ausgestanden — noch blaß aussehen — nächstes Mal vorsichtiger sein — immer hübsch an's Wort Philosophie denken, beherzigen!“ . . — „Aber ich weiß ja gar nicht genau, Majestät, was Philosophie heißt!“ — „Aus dem Griechischen, Kind, — Weisheit lieben!“ — „Darum hat sich die Philosophie auch so grausam an mir gerächt, Majestät, — denn ich habe die Weisheit bis jetzt so wenig geliebt.“ Der Monarch lachte herzlich und meinte: „Wird schon kommen — noch jung sein — noch Zeit haben!“ Am nächsten Tage sandte er wieder einen Korb Trauben mit einem Zettel: „Der Göttin Philosophie für die Erdenangst!“ [123])

❖

Eine Rakete Friedrich Wilhelms IV.

Auf der Berliner Hofbühne wurde ein langweiliges Stück — angeblich der „Columbus“ des Hegelianers Prof. Karl Werder — aufgeführt; auch Friedrich Wilhelm IV., der die Einstudierung und Aufführung befohlen hatte, da er den Verfasser sehr schätzte und die Sprache des Dramas edel war, wohnte der Erstaufführung*) bei. Drei Akte waren vorüber und noch hatte

*) Eine Aufführung des Werderschen „Columbus“ fand übrigens jedenfalls bereits unter Küstners Intendanz, im Jahre 1847 (21. Dezember) nämlich, und zwar in Charlottenburg vor dem Hof, statt.[124]) — Jahrzehnte nachher ist das Drama Werders, das niemand bis dahin für bühnenfähig gehalten hatte, sogar „mit großem Erfolg“ aufgeführt worden und zwar auf dem Hof- und Nationaltheater in Mannheim, das damals von Julius Werther († 1910), dem nachmaligen Stuttgarter Generalintendanten, geleitet wurde. Werther erntete hierfür später den besonderen Dank des Prinzen Wilhelm

das Publikum keinerlei Interesse für den Inhalt gezeigt oder Beifall gespendet. Auch der König, der Langeweile durchaus nicht vertragen konnte, hatte sich gewiß überwinden müssen, so lange auszuharren. Nun begann der vierte Akt, und auch jetzt schien noch keinerlei Aussicht auf eine interessantere Wendung vorhanden; da erhob der Monarch sich denn und schickte sich an, aufzubrechen.

Der Generalintendant von Hülsen, der dem König den Mißerfolg vorhergesagt hatte, hatte den Monarchen fortwährend beobachtet und daher auch sogleich den Aufbruch bemerkt. So war er sofort zur Stelle und konnte dem König die Tür zum Treppenflur noch öffnen. Draußen, auf dem Flur, war ein bejahrter Logenschließer, der natürlich nicht hatte ahnen können, daß der König vor dem Ende und noch dazu mitten in einem Akt aufbrechen würde, auf seinem Stuhl eingeschlafen und machte sich sogar durch lautes Schnarchen bemerkbar. Mit einer unnachahmlichen Gebärde blickte der König zu dem Schnarcher und sagte zu Hülsen: „Der hat gehorcht!“ [126])

❖

Ein Protest Kaiser Wilhelms I.

August Junkermann (geb. 1832), der berühmte Reuterdarsteller, wurde auf Befehl Kaiser Wilhelms I. nach Wiesbaden berufen, um dem Kaiser seine Reuterrollen vorzuspielen. In „Onkel Bräsig“, einer Bühnenbearbeitung der „Stromtid“, kam eine Stelle vor, an der der kaiserliche Zuschauer

---

von Preußen, des heutigen Deutschen Kaisers, der dies Werk seines Lehrers Werder sehr hoch schätzte und ganze Partien daraus zu rezitieren wußte.[125])

Anstoß nahm. Axel von Rambow, der frühere Offizier, der schuldenhalber den Dienst quittiert hat und nun infolge seiner Mißwirtschaft auch mit dem vom Vater ererbten Gut völlig fertig ist, sagt in seiner Verzweiflung: „Ich werde wieder in die Armee eintreten.“ Da lehnte der Kaiser, der vorn in der Proszeniumsloge saß, sich entrüstet über die Logenbrüstung und sagte: „Ich nehme ihn aber nicht wieder.“

Am andern Morgen kam ein Adjutant des Kaisers auf die Bühne und meldete, der Monarch werde abends nochmals zu derselben Vorstellung das Theater besuchen; man möge die Worte, die ihn vielleicht verletzt hätten, streichen oder ändern. So sprach denn der Darsteller des Axel von Rambow statt der anstößigen Textstelle an diesem Abend die Worte: „Ich werde mir einen tüchtigen Inspektor wieder nehmen und hoffe, es dann in der Landwirtschaft noch zu etwas zu bringen.“ Da nickte der Kaiser freundlich mit dem Kopfe und sagte: „Ah ja — so lasse ich mirs gefallen!“ [127])

❖

Der kronprinzliche Zensor.

Am 28. Februar 1887 gab man im Berliner Opernhause zum ersten Male die Oper „Merlin“ von Rüfer, Text von Dr. Ludwig Hofmann. Nach Schluß der Generalprobe ließ der Kronprinz, der demnächstige Kaiser Friedrich, der der Probe beigewohnt hatte, den Operndirektor Ferdinand von Strantz zu sich bescheiden und sprach den Wunsch aus, daß die Szene im letzten Akt, in der der Teufel Gott lästert, ausfalle, zumal die musikalischen Ausdrucksfarben für die

Charakterisierung des Teufels blaß seien, so daß weder der Librettist noch der Komponist durch die Streichung geschädigt werden würden.

Der Textdichter Dr. Hofmann war noch im Opernhause anwesend. Strantz suchte ihn auf, machte ihm von dem Wunsche des Kronprinzen Mitteilung und erbat seine Zustimmung zu der beabsichtigten Streichung. Hofmann antwortete mit einer Frage, nämlich der, ob der Kronprinz literarisch gebildet sei, und Strantz entgegnete, nicht nur der Kronprinz, sondern jeder Hohenzoller sei literarisch gebildet.

Eine Verständigung wurde bei dieser Form der Verhandlung begreiflicherweise nicht erzielt, die Szene blieb aber trotz Hofmanns Widerspruch fort.[128])

❖

Da wandte sich der Gast mit Grausen.

Der bekannte „Oberst Gustafsson", der entthronte König Gustaf IV. von Schweden, hielt sich mehrfach längere oder kürzere Zeit in Leipzig auf. Einst besuchte er das dortige Theater, um den „Freischütz" zu hören, der damals neu war und überall großes Aufsehen machte. Bei der Erscheinung des „Samiel" fragte der Ex-König, der als abergläubisch und als Sonderling geschildert wird, den Theaterdirektor Küstner, wer das sei. Küstner antwortete: „das böse Prinzip, mit einem Worte der Teufel." Doch kaum war das ominöse Wort dem Gehege seiner Zähne entflohen, da nahm die Ex-Majestät, ohne ein Wort zu sagen, ihren Hut, verließ ihre Loge und ward nicht mehr gesehen.[129])

❖

Der Herzog Mephisto.

Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (1785—1837), ein Bruder der Königin Luise, preußischer Offizier und Mitglied, später Präsident des preußischen Staatsrats, war in Berlin als entschiedener Absolutist höchst unbeliebt oder gar verhaßt.

Nun pflegte der Herzog, der ein geistvoller Mann war, für alle Hoffestlichkeiten Festspiele zu dichten und darin die schwersten Rollen selbst zu übernehmen. Seine größten schauspielerischen Lorbeeren erntete er jedoch nicht in einem solchen selbstgedichteten Festspiel, sondern in Goethes „Faust“ (Teil I), der bis dahin von jedermann für unaufführbar gehalten war*) und der nun seine Uraufführung erlebte in Berlin im Palais des Prinzen Anton Radziwill, desselben, der bekanntlich auch die Musik dazu komponiert hat. Den „Faust“ gab in dieser Aufführung, einer höfischen Festveranstaltung, der erste Schauspieler Berlins, Pius Alexander Wolff (1782—1827) und das „Gretchen“ die erste Schauspielerin der Hauptstadt, Madame Stich, nachmalige Crelinger. Die Zuschauer hatten somit die vollste Möglichkeit, den höchsten Maßstab an die übrigen Leistungen zu legen, und dennoch wurde der „Mephistopheles“ des Herzog Karl allgemein als eine überaus glänzende Leistung bewundert.**)

---

*) Dagegen gab man zu jener Zeit auf allen Bühnen August Klingemanns „Faust“, der dann wieder verschwand, als der Goethesche „Faust“ — auch Klingemann selbst hat dabei mitgeholfen — sich Bühnenrecht erwarb. — Eine reisende Theatertruppe führte allerdings noch viel später, zu Beginn der sechziger Jahre nämlich, einen „Faust“ auf, der, wenigstens dem Theaterzettel nach, „von Goethe, nach Klingemann“ verfaßt war.[130])

**) In den ersten Leseproben, die bei der bruchstückweisen und oft für lange Zeit unterbrochenen Einstudierung schon um

Herzog Karl hat somit diese Rolle, wie man heute sagen würde, kreiert. Das Teuflische der Rolle insbesondere war dem herzoglichen Mephisto so vorzüglich gelungen, daß einige zartbesaitete Damen sich aus dem Saale hatten entfernen müssen. Da man nun im Volke dem Herzog sonst nichts Gutes nachzusagen wußte und er auch in dem Ruf stand, sich in den Freiheitskriegen nur als recht mäßiger Soldat gezeigt zu haben, so dichtete der Volkshaß folgendes Epigramm, das man übrigens dem Angedichteten selbst (anonym) zusandte:

Als Fürst, als Mensch, als Feldherr schofel,
Erträglich nur als — Mephistophel.[132])

❖

Eine Separatvorstellung vor Ludwig II.

König Ludwig II. von Baiern fühlte sich im Theater in seinem Genuß gestört und beeinträchtigt, wenn das Publikum, wie es zumeist geschah, ihn unausgesetzt, mit bewaffneten und unbewaffneten Augen, anstarrte, und da auch das zunächst versuchte Aushülfsmittel der langen seidenen Vorhänge an den Seitenpfeilern der Hofloge nicht den gewünschten Erfolg hatte, so entschloß sich der König zu den bekannten, vielbesprochenen Separattheatervorstellungen.

Im Frühjahr 1883 wurde für eine solche Separatvorstellung Karl August Heigels „Heinrich von Schwangau“ einstudiert, und Ernst Possart, der

---

mehrere Jahre zurücklagen, las die Rolle des „Faust“ einstweilen der berühmte Hofschauspieler Lemm (Friedrich Wilhelm, 1782 bis 1837). Mit ihm vergleicht Zelter den Herzog-Mephistopheles und berichtet an Freund Goethe (31. März 1816): „Der Artist ging neben ihm her wie ein Esel neben einem Pferde.“[131])

gerade ein Gastspiel in Moskau absolvierte, sollte die umfangreiche Titelrolle geben. Kaum nach München zurückgekehrt, mußte Possart auf die Probe. Die Rolle war ihm zwar nach Rußland nachgeschickt, doch war er in dieser Zeit beim besten Willen nicht dazu gekommen, sie zu studieren.*) Unbequem und schwierig war insbesondere der vierte Akt, in dem Heinrich von Schwangau, am Ufer der brausend herabstürzenden Pöllat gelagert, erst ein langes Zwiegespräch führt und darauf einen langen Monolog hält. Gerade diese Szene aber interessierte den König, der die malerische Gebirgsgegend genau kannte, in besonderem Maße, und sie war daher vom Dichter sowohl, wie von der Theaterregie mit großer Liebe und Sorgfalt behandelt. Ein gewaltiger Sturzbach war hergerichtet, der sich auf große Blech-

*) In Paris soll (?) einmal bei einem Stück, von dem man sich eine große Kassenwirkung versprach und das daher möglichst bald aufgeführt werden sollte, die Schwierigkeit, eine umfangreiche Heldenrolle in kürzester Zeit zu lernen, nach einem höchst ingeniösen Verfahren überwunden sein, nämlich — nach dem Prinzip von der Arbeitsteilung. Der eine Schauspieler — sagen wir: A —, der eigentliche Darsteller der Rolle, der erklärte, die ganze Rolle nicht mehr bis zur nahen Aufführung bewältigen zu können, bekam vom smarten Direktor nur — die ersten drei Akte zugewiesen, während ein anderer, B, Akt IV und V zugeteilt erhielt. Bei der Première wurde A nach dem dritten Akt „krank", und dem Publikum kündigte man dies an mit dem Hinzufügen, daß auch B die Rolle einstudiert habe und sofort einspringen werde.[133]) So ging alles gut, und das Publikum bewunderte obendrein noch die Vorsicht und Umsicht der Theaterleitung, die, um für alle Fälle gedeckt zu sein, jede Rolle oder doch die wichtigen doppelt besetzte. — Bis zur zweiten Aufführung wird A freilich die fehlenden Akte haben nachholen müssen.

Das Verfahren, eine Rolle zu teilen, ist ungewöhnlich. Älter und verbreiteter, besonders im Reiche der Schmieren, ist das hierzu inverse Verfahren, zwei oder mehrere Rollen desselben Stückes in eine Hand zu legen (s. S. 215/6, Anm.).

behälter ergoß, und das sauste und brauste derart, daß Heinrich von Schwangau-Possart auf der Probe von dem Souffleur, so nahe dieser ihm auch an einer Felswand postiert war, kein Wort verstand. Und doch brauchte Possart, der sonst peinlich gewissenhafte und überaus sorgsame, der bis auf jede Silbe seine Rollen zu beherrschen pflegte, aus den angegebenen Gründen hier einmal ausnahmsweise den hülfreichen Einbläser für jedes Wort. Das Getöse mußte also gedämpft werden, und Obermaschinenmeister Lautenschläger ließ zu dem Ende Tannenzweige in die Blechkessel werfen. So, jetzt ging's, und Possart sprach dem Flüstergeist hinter dem Versetzstück jedes Wort nach. —

Am Tage nach der Probe die Aufführung vor Ludwig II.! Die drei ersten Akte verlaufen ohne Zwischenfall. Der vierte Akt nimmt seinen Anfang, und der Dialog an der Pöllat hebt an. Nicht lange, so schüttelt der König einige Male bedenklich sein Haupt. Jetzt ist das Zwiegespräch zu Ende, und Heinrich von Schwangau beginnt seinen Monolog. Doch bald wirft der königliche Zuschauer seinen Kopf ärgerlich zurück und verläßt hastig seine Loge. Nun wird's hinter den Kulissen lebendig. Der General-Intendant erscheint und stürzt aufgeregt auf Lautenschläger zu; dieser zeigt auf Possart als den Urheber alles Bösen, und das Ende vom Lied ist, daß vier kräftige Männer sich auf die Tannenzweige stürzen und sie in den Orkus befördern. Jetzt ist der Status quo ante wiederhergestellt, und die Pöllat braust und kracht in ursprünglicher, unverminderter Stärke.

Der König hatte sich in der Lage jenes Kritikers der Fabel befunden, der am Ende seiner Theaterbesprechung sagte: „Zum Schluß sei noch rühmend der deutlichen, allgemein verständlichen Aussprache des Souffleurs

gedacht.“ — Diese Störung war jetzt also beseitigt; die Pöllat übertönte alles mit ihrem Brausen, und vom Souffleur hörte, so sehr dieser auch schreien und fauchen mochte, der königliche Zuhörer kein Wort mehr. Aber auch dem Schauspieler, der seinen Monolog noch lange nicht beendet hatte, blieb der Zubläser jetzt unverständlich. Da war guter Rat teuer. Doch, was tut Possart in seiner Notlage? Er spricht, um nur zu sprechen, — den Monolog aus Byrons „Manfred“, wohl in der stillen Hoffnung, daß vor dem Getöse nichts genau zu verstehen sein werde. Aber der König sieht in sein Textbuch, er sieht wieder auf, sieht erstaunt auf Possart, und sein Gesicht wird immer verwunderungsvoller. Schließlich geht aber auch diese unheilvolle Szene vorüber, und der Vorhang fällt.

Als Possart dann nachher in seiner Garderobe sitzt, sieht er, nichts Gutes ahnend, auf die Tür, durch die sonst so oft nach Schluß der Vorstellung der königliche Kammerdiener mit einem Geschenk*) des Monarchen

---

*) Für solche Geschenke nach den Separatvorstellungen erwartete der König übrigens den Dank der beschenkten Künstler noch während derselben Nacht.[134]) — Als Ludwig Barnay im Mai 1874 auf der Münchener Hofbühne gastierte und König Ludwig ihn als Wilhelm Tell gesehen hatte (20. Mai), ließ der Monarch den sonstigen Darsteller des Tell, Bernhard Rüthling, um Mitternacht aus dem Bett trommeln, um ihm melden zu lassen, daß Rüthlings Darstellung dem König viel besser gefalle als die des berühmten Gastes.[135])

Immerhin war die Veranlassung zu solchen nächtlichen Ruhestörungen eine für die betroffenen Künstler erfreuliche. Was soll man aber zu dem Verfahren des jungen, bald darnach (1830) aus dem Lande verjagten Herzogs Karl von Braunschweig (geb. 1804, † 1873) sagen, der verschiedentlich nach langen fünfaktigen Stücken die todmüden Darsteller zusammenrufen ließ, sie wie Schulbuben ihres „schlechten“ Spiels wegen abkanzelte, sodann sich einen bequemen

eingetreten ist. Auch heute kommt er. Aber nicht mit einem Geschenk! Mit einer Botschaft: „Seine Majestät lassen dem Herrn Direktor sagen, daß die zweite Vorstellung des Stückes doch erst übermorgen sei, aber Majestät hätten schon heute alles doppelt gehört. Im übrigen wünschten Seine Majestät den — „Manfred“ erst im Herbst zu sehen.“

Possart ließ den König um Verzeihung bitten und klärte den Zusammenhang auf; bis zum übernächsten Tage werde er die Rolle völlig beherrschen. Und so geschah es. Und wieder öffnete sich nach der Vorstellung die Garderobentür und wieder trat der Kammerdiener ein, dieses Mal aber mit erfreulicheren Aufträgen.[137])

Ein Königswort soll man nicht drehn noch deuteln.

Als Charlotte von Hagn (1809—1891) im Jahre 1833 ihr erstes Bühnenengagement, in München, nach fünfjähriger Tätigkeit, löste, um an das Berliner Hoftheater zu gehen, war König Ludwig I. sehr ungehalten hierüber und tat in seinem Unmut den Schwur, die Künstlerin werde niemals wieder die treulos verlassenen Bretter des Münchener Theaters betreten.

In Berlin begründete die Hagn nun ihren großen Künstlerruf und erhielt jetzt die verlockendsten Einladungen zu Gastspielen in aller Welt. Schließlich hatte man denn auch in München den Wunsch, sie zu einem Gastspiel aufzufordern; anderseits stand dem aber der

---

Fauteuil auf die Bühne bringen ließ und nun das ganze Stück von Anfang bis zu Ende unter seiner Regie nochmals spielen ließ. Nur seine Favoritinnen blieben von dieser Quälerei befreit.[136])

Königsschwur entgegen, der natürlich gehalten werden mußte. Doch was tat König Ludwig? Drei Wochen vor dem Gastspiel ließ er das Theater schließen und ließ einfach die Bretter, die die Künstlerin nicht wieder betreten sollte, entfernen. So kam durch Charlotte v. Hagn die Münchener Bühne zu einem neuen Podium (1844).[138])

❖

Ernst August von Hannover und die Künstler seines Hoftheaters.

Der berühmte Theodor Döring (1803—1878) ist in den Jahren 1843—1845 am Hoftheater in Hannover engagiert gewesen und war bei König Ernst August sehr beliebt. Wenn der Monarch übler Laune war, ließ er Döring rufen. „Döring", sagte er dann wohl, „alten Fritz machen!" Und Dörings bloße Darstellung des großen Preußenkönigs — ohne Maske und Schminke — versetzte den König stets in so gute Laune, daß er laut lachte und in seinem englisch-deutschen Messingsch sagte: „Very fine! ein verfluchtiges Mensch!"[139])

Man darf wohl bezweifeln, ob Döring in dieser Rolle, bei der man sich eines Gedankens an die Hofnarren alter Zeiten nicht ganz erwehren kann, sich wohl gefühlt hat, und jedenfalls behagte ihm sein Leben in Hannover, obwohl er in der Gunst des Hofes nicht nur, sondern auch in der des Publikums sehr hoch stand, keineswegs, und er sehnte sich lebhaft weg von dort. Nach mehrfachen Versuchen und Bitten wurde er denn schließlich von seinem Engagement entbunden und war

Theodor Döring als Friedrich der Große.

damit in der Lage, der ehrenvollen Berufung nach Berlin, als Nachfolger Seydelmanns, Folge zu leisten. Als er nun so vom Intendanturbureau in Hannover, den soeben zurückerhaltenen Kontrakt in der Tasche, seelenvergnügt nach Hause ging und auf diesem Wege über den Markt kam, kniete er in dem Wonnegefühl seiner Freiheit am hellen Tage auf offenem Markt nieder und sprach: „Herr Gott im Himmel, ich danke dir, daß ich endlich diese langweilige Stadt verlassen kann, Herr Gott im Himmel, ich danke dir!“[140])

Wenigstens wird Döring später selbst so — erzählt haben*); denn die Marktleute werden, wenn der Vorgang wahr sein sollte, diesen zwar mit Geschüttel des Kopfes beobachtet, aber schwerlich die Geschichte verbreitet haben, schon weil sie die Worte des inbrünstigen Gebetes nicht verstanden haben werden.

Mit seinen Bühnenkünstlern hatte König Ernst August in der Tat wenig Glück; war doch wenige Jahre zuvor (1841) ein ähnlicher Fall vorgekommen: Die dramatische Sängerin Madame Gentiluomo geb. Spatzer war heimlich und unter Kontraktbruch mit ihrem Mann und ihrer Schwester, die zusammen mit ihr an dem Hannoverschen Theater engagiert waren (seit 1839), von dort entwichen und hatte ein Schreiben hinterlassen, in dem sie sagte, sie könne es in der langweiligen Stadt nicht aushalten. Als Ernst August das las oder hörte, rief er heftig aus: „Denkt denn das Luder, daß ich mich hier amüsiere?“

---

*) Zwei Schriften verlegen — wohl mit Unrecht — diesen oder einen ganz ähnlichen Vorfall in eine Gastspielreise Dörings und zwar die eine nach Köln[141]) (vgl. dazu hier S. 130 ff.), die andere nach Breslau.[142])

Für diese Äußerung des erlauchten Herrn ist zwar nur der nicht übermäßig zuverlässige Varnhagen unser Gewährsmann,[143]) doch spricht jedenfalls die gewählte Ausdrucksform eher für als gegen die Echtheit der Erzählung.

❖

Der letzte Kurfürst von Hessen und Ludwig Gabillon.

Ludwig Gabillon, der berühmte langjährige Künstler des Burgtheaters, war durch hervorragende körperliche Tüchtigkeit und Gewandtheit ausgezeichnet, Eigenschaften, die ihm schon in den Anfängen seiner Bühnenlaufbahn einmal sehr zu statten gekommen sein sollen. Soll er sich doch in das Herz des launenhaften und menschenfeindlichen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Hessen und damit ins Kasseler Hoftheater sozusagen hineingeturnt haben: Der jugendliche Held und Liebhaber der Schweriner Hofbühne gastierte im Jahre 1849 in Kassel auf Engagement, und bereits das zweite der vorgesehenen vier Gastspiele wurde von entscheidender Bedeutung: Gabillon war als der fliehende „Hinko“ in der Madame Birch-Pfeiffer gleichnamigem Schauspiel mit gewaltigem Sprunge über ein stockhohes Bühnengebirge gesetzt; das hatte Serenissimus noch von keinem früheren Darsteller der Rolle gesehen und gerade das gefiel ihm ausnehmend. So befahl er denn, nachdem noch das dritte Gastspiel absolviert war, auf das vierte zu verzichten und den Schauspieler, pardon! — den Turner zu engagieren.

Später hätte Gabillon freilich sich beinahe den entschiedensten Unwillen des Kurfürsten zugezogen. Dieser hatte die für Schauspieler und Publikum gleich liebliche Angewohnheit, während der Vorstellung in

seiner Loge mit seinem Adjutanten oder sonstigen Begleitern über alle möglichen Dinge, die ihm gerade durch sein allerhöchstes Hirn schossen, zu sprechen — zu sprechen in seinem laut schnarrenden Organ. Das verdroß denn Gabillon begreiflicherweise und, als er einst in seiner Rolle zu einer schönen langen Rede eingesetzt hatte und Sereniſſimus sich gerade besonders laut mit dem Theaterintendanten Hofmarschall Freiherrn von Heeringen (Josias, † 1885) unterhielt, da entfuhr Gabillon, halb unbewußt, ein im ganzen Hause vernehmliches „Pscht!“ „Was war das, Heeringen?“ schnarrte der Kurfürst. „Eine neue Nuance Gabillons“, entgegnete der ebenso schlagfertige wie liebenswürdige Intendant. „Nuance?“ meinte kopfschüttelnd und ungläubig der Fürst. — Der Intendant, dem der Kurfürst nicht minder verhaßt war als allen seinen übrigen getreuen Hessen, schärfte nun natürlich Gabillon sofort ein, bei späteren Aufführungen desselben Stückes — es waren „Die drei Musketiere“ oder „Anna von Österreich“ — seine „Pscht-Nuance“ genau wieder an derselben Stelle anzubringen.

Zu einer solchen Wiederholung des Stückes ist es dann, wenn wir Gabillons Darstellung glauben dürfen, in der Tat gekommen*), und Gabillon brachte genau an derselben Stelle wie zuvor sein „Pscht“ an. Das

*) Nach Gabillons Darstellung soll diese Wiederholung sogar noch in derselben Woche und zwar auf Befehl des mißtrauischen Kurfürsten stattgefunden haben. Im Gegensatz dazu stellt W. Bennecke, der Historiograph des Kasseler Hoftheaters, fest[145]), daß Gabillon die fragliche Rolle in Kassel im ganzen überhaupt nur dreimal und zwar mit recht großen (etwa sechsmonatlichen) Zeitabständen gegeben hat. Man wird daher diesen zweiten Teil der Gabillonschen Erzählung, von der Wiederholung der Vorstellung, eventuell in Zweifel ziehen müssen. Die Wahrheit der übrigen Erzählung zu bezweifeln, liegt aber keine

Publikum war zwar begreiflicherweise höchst erstaunt über diese Interjektion, aber der Kurfürst verließ nach dieser Vorstellung das Theater mit einer gewissen beruhigenden Genugtuung: Sereniſſimus glaubte jetzt wirklich an Gabillons „Nuance“.[144])

❖

Als der soeben genannte, seiner Wunderlichkeiten wegen „berühmte“ Kurfürst von Hessen-Cassel noch Kurprinz-Mitregent war, empfing er eines Abends im Theater in seiner Loge von dem General-Direktor des Hoftheaters, dem früheren Komiker Karl Feige, die Meldung, daß die für den nächsten Abend angesetzte Oper wegen Erkrankung eines Sängers nicht stattfinden könne. Auf die Frage des Kurprinzen, was denn als Ersatz gegeben werden solle, antwortete Feige, es ließe sich nichts anderes ermöglichen als „Freischütz.“ Nun liebte der Kurprinz diese Oper durchaus nicht und sagte daher verstimmt: „Den will ich aber nicht sehen!“ — „Ja, Königliche Hoheit“, antwortete Feige, „dann müssen Sie eben nicht hineingehen!“

Königliche Hoheit hatten wohl eine andere Antwort erwartet, und daher wirkte diese verblüffend, aber doch auch wieder belustigend. „Dann muß ich Ihrem Rat wohl folgen“, soll der Kurprinz gemeint haben und an dem nächsten Abend fortgeblieben sein.[147])

Veranlassung vor, und auch Bennecke will dies wohl nicht tun. — Die Kritik, die Bennecke an der ersten Erzählung Gabillons, der von dem Engagements-Gastspiel, übt, betrifft nur einen Nebenpunkt, und in der Form, in der wir diese Geschichte erzählten, steht sie mit Benneckes Feststellungen nicht in Widerspruch. Es soll freilich nicht verschwiegen werden, daß Gabillon nach dem Zeugnis seiner Freunde bisweilen, insbesondere beim Wein, wundersame Mären erzählte und seine Geschichten grausam ausschmückte.[146])

Der Dichter und sein Werk.

In einer Universitätsstadt wurde einst „die natürliche Tochter“ aufgeführt.

In der Pause nach dem zweiten Akt wendet sich ein Student an seinen Nachbar, einen vornehmen älteren Herrn, mit der Frage: „Um Vergebung, ist das Stück nicht von Vulpius?“ — „Nein, das Stück ist von Goethe.“ Der Student glaubt aber ziemlich sicher, das Stück müsse von Christian August Vulpius sein, dem Schwager Goethes, dem Verfasser des Räuberromans „Rinaldo Rinaldini“ und vieler unbedeutender Dramen und Opern. „Wissen Sie gewiß“, fragt der Ungläubige daher nach dem dritten Akt seinen Nachbar abermals, „daß das Stück nicht von Vulpius ist?“ — „Nein, das Stück ist von Goethe.“ — Dennoch meldet sich der ungläubige Thomas nach dem vierten Akt abermals: „Ich glaube immer, das Stück ist von Vulpius.“ — „Von Goethe!“ lautet die Antwort, jetzt schon recht bestimmt und kurz. Trotzdem kann der Student am Schluß, nach dem 5. Akt, die Bemerkung nicht unterlassen: „Sie mögen sagen, was Sie wollen: das Stück ist von Vulpius.“ Da erhebt sich der distinguierte Herr und sagt mit flammendem Auge: „Das Stück ist von Goethe und ich bin Goethe.“ [148])

Noch übler erging es Goethe, als ihm einst in Weimar eine junge Soubrette, Auguste Sutorius

(1807—1873), die spätere Gattin Theodor Dörings, vorgestellt wurde. „Sie hat auch in der ‚Laune des Verliebten' gespielt", hatte der Herr, der die junge Dame bei Goethe einführte, dem Dichter vorher zu ihrer Empfehlung gesagt.

Als nun die reizende junge Künstlerin bei Goethe eintrat, empfing er sie mit lebhaftem Vergnügen und großem Wohlwollen. Eine angenehme Unterhaltung entspann sich, und in deren Verlauf bemerkte Goethe: „Sie haben, höre ich, auch in der ‚Laune des Verliebten' gespielt?" Die gute Auguste interessierte sich jedoch für das Stück so wenig, daß sie den Namen des Verfassers nicht einmal ahnte, und sagte ganz vergnügt und harmlos: „Ach, Exzellenz, reden wir nicht von dem dummen Ding!" — „Hm, hm! So, so!" meinte Goethe und brach das Gespräch ab.[149])

❖

Im Kgl. Theater in Wiesbaden gab man eines Abends die „Journalisten". Im Zuschauerraum saß der Dichter und neben ihm Friedrich Haase, der berühmte Schauspieler, der vor langen Jahren, bei der Uraufführung an dem von Eduard Devrient geleiteten Karlsruher Theater, den „Schmock", als dessen erster Darsteller also, gegeben hatte. Auch damals war Gustav Freytag anwesend gewesen. — Jetzt, bei der Aufführung in Wiesbaden, wurde maßlos extemporiert und improvisiert, so daß Freytag nach einigen Akten verdrießlich zu Haase sagte: „Sagen Sie mir doch, Haase — von wem ist denn eigentlich das Stück da?" *) [150])

*) In seinen Lebenserinnerungen sagt Freytag, daß er seine eigenen Stücke ungern auf den Brettern sehe. „Denn die Zurichtung,

Sehr tolerant in dieser Beziehung war Schiller*): Bei der Hauptprobe zu seinem „Macbeth", der in Weimar am 14. Mai 1800 aufgeführt wurde, zeigte sich der von Schiller selbst ausgewählte Darsteller der Titelrolle, der vortreffliche Schauspieler Vohs († 1804), sehr wenig

---

welche die deutschen Theaterstücke auf den verschiedenen Bühnen erhalten, nicht nur durch die Regisseure, sondern noch mehr durch beliebte Darsteller der einzelnen Rollen, wird dem Autor oft peinlich und unleidlich. Der Mangel an Pietät gegen den geschriebenen Text ist bei uns eine alte wohlbegründete Klage, er wird selbst von dem Publikum zuweilen als Übelstand empfunden. Selten widersteht der deutsche Schauspieler der Versuchung, Stellen, die seinem Talent unbequem sind, wegzulassen, wohl auch an den Worten zu ändern, und was das Schlimmste ist, eigene kleine Erfindungen, von denen er sich eine Wirkung verspricht, dazwischen einzutragen.

Solche Veränderungen in den Rollen und Textbüchern gehen an den Theatern von einer Generation der Schauspieler auf die andere über. In früherer Zeit fuhr ich zuweilen dazwischen, ich mußte es aufgeben, weil eine Überwachung von hundert Textbüchern auf die Länge unmöglich ist, und weil diese Unart aufs engste mit dem Hauptleiden unserer Bühne, Schwäche und Ohnmacht der Regie, zusammenhängt." [151])

*) Freilich bei der ersten Aufführung des „Don Carlos", die Schiller sah (Leipzig, 14. September 1787), der zweiten überhaupt (Hamburg war vorhergegangen), wurde selbst seine große Nachsicht auf eine harte Probe gestellt: Der Darsteller des König Philipp, Friedrich Brückl (1756 geb.), ein an sich nicht untüchtiger Schauspieler der alten Schule, ans Extemporieren gewöhnt (s. die nächste Anmerkung), „verbesserte" seine Rolle in seiner Manier und schmückte sie mit allerlei Zusätzen aus; insbesondere gefiel er sich darin, seine Reden durch ein nachdrückliches und wiederholtes „Merkt Euch das!" zu bekräftigen, womit er dem anwesenden Dichter schwerlich eine Freude bereitet haben wird.[152])

Schiller selbst sprang übrigens mit seinen dramatischen Entwürfen und selbst mit scheinbar fertigen Stücken schonungslos um und bewies in Abänderungen und Streichungen eine außerordentliche Entsagungsfähigkeit.[153])

mächtig seiner Rolle. Dem Theaterdirektor Goethe, der mit Schiller im Parterre saß, schwoll die Zornesader und er beschied den gerade amtierenden „Wöchner“ (Regisseur) Genast zu sich: „Herr G'nast, verfügen Sie sich zu mir!“ rief er mit seiner mächtigen Stimme. „Was ist denn das mit diesem Herrn Vohs?“ fuhr er Genast dann an, „der Mann kann ja kein Wort von seiner Rolle .... Sollen wir uns vor den höchsten Herrschaften und dem Publikum blamieren? Man sistiere das Stück für morgen! . . .“ Nun versuchte Schiller, den Zornigen zu besänftigen, lobte Vohs' Genialität und Ruhe und meinte, es werde schon gehen; denn die Auffassung des Charakters sei doch vortrefflich. Da Genast ihm beistimmte, sah Goethe von einer Verschiebung der Aufführung ab. Diese fand also am nächsten Tage bei starkem Besuch und lebhaftestem Beifall statt; besonders Vohs begeisterte das Publikum. Da kam Schiller nach dem zweiten Akt auf die Bühne und fragte in seinem herzigen schwäbischen Dialekt: „Wo ischt der Vohs?“ Dieser hatte dem Dichter gegenüber nicht gerade das beste Gewissen; verlegen und mit gesenktem Haupt trat er ihm entgegen, aber Schiller umarmte ihn und sagte: „Nein, Vohs! ich muß Ihne sage: meischterhaft! meischterhaft! Aber nun ziehe Sie sich zum dritte Akt um!“ Vohs, der etwas anderes erwartet haben mochte, dankte Schiller innig für seine große Nachsicht. Dann wandte der Dichter sich zu Genast: „Sehe Sie, Genascht, wir habbe recht gehabt. Er hat zwar ganz andere Vers gesproche, als ich sie geschriebe hab, aber er ischt trefflich.“ *) [154])

❖

*) Vohs hatte noch in der alten Stegreif-Komödie mitgewirkt, und dabei erwarben die Schauspieler Selbständigkeit und Fertigkeit

Richard Wagner mußte bekanntlich wegen seiner Beteiligung am Dresdner Aufstande 1849 von dort fliehen und durfte erst 1860 nach Deutschland zurückkehren. In den Jahren der Zwischenzeit lebte er in der Schweiz, in Paris und in Italien.

Im Jahre 1850 wurde sein „Lohengrin" zum ersten Male — durch Liszt in Weimar — aufgeführt und im Laufe des nächsten Jahrzehnts folgten sehr viele deutsche Bühnen dem Vorgange Weimars. Nach der Schweiz drang die Oper aber vorläufig nicht vor, und so hatte Wagner, so sehr er sich begreiflicherweise auch danach sehnte, sein Werk einmal auf einer Bühne zu sehen und zu hören, hierzu in seinem Exil keine Gelegenheit. Selbst zehn Jahre nach der ersten Aufführung hatte der Komponist sein inzwischen an so vielen Orten aufgeführtes Werk immer noch nicht gehört. Erst nach der Rückkehr aus der Verbannung sollte er dieses Glücks teilhaftig werden. Es war in Wien am 15. Mai 1861. Da sagte Wagner vor der Vorstellung, er sei „der einzige Deutsche, der den Lohengrin noch nicht gehört." [155])

---

im Extemporieren, was Vohs hier gewiß zu gute gekommen war (vgl. a. S. 207/208). Bestand doch das Wesen der Extempore-Komödie darin, daß die Stücke, Lustspiele oder Possen, nur nach einer ungefähren Inhaltsskizze, im einzelnen aber frei, so wie Augenblick und Situation es den Schauspielern eingaben, gespielt wurden. Das Stück fiel daher bei Wiederholungen zumeist anders aus und interessierte die Zuschauer bei der zehnten Aufführung nicht nur ebenso wie bei der ersten, sondern oft weit mehr.

Kritiken. — Kritiker.

Karl Freiherr von Perfall (1824 bis 1907), der spätere General-Intendant des Münchener Hoftheaters, komponierte in jüngeren Jahren eine Chor-Märchendichtung „Dornröschen“ (1858), die in Wien mit sehr geringem Erfolge aufgeführt wurde.

Der berühmte Musikkritiker Eduard Hanslick schrieb über die Aufführung einen Bericht und schloß mit einem Witz, den er freilich selbst später als „schlecht“ bezeichnet hat: um den Erfolg des Komponisten zu kennzeichnen, so sagte er, brauche man von seinem Namen nur die erste Silbe aus dem Lateinischen ins Deutsche zu übersetzen.[156])

❖

Johann Nestroy, der bekannte Komiker und erfolgreiche Possendichter, verabscheute die oft recht spießbürgerlichen Iffland schen Stücke. Unsäglich kleinlich erschien es ihm, daß in diesen Stücken oft der ganze dramatische Knoten um eine Bagatelle von einigen Dutzend Talern geschürzt ist, die irgendeinem braven Manne des Stückes fehlen.

Da äußerte Nestroy denn einst, als auch wieder ein solches Stück aufgeführt wurde, in seiner drastischen

Weise: „Wann's in die erschten zwei Parkettbänk eine Kollekte machen, so is a jedes von diese Stuck schon im erschten oder zweiten Akt aus.“ [157])

❖

Ein Bühnenautor beklagte sich einmal im Gespräch mit Oskar Blumenthal über die technischen Einrichtungen, die selbst bei ersten Theatern noch durchaus mangelhaft und unzureichend seien. Manche Stücke, gerade von phantasiereichen Autoren, meinte er, seien nur aus diesem Grunde unaufführbar. „Da wurde mir jetzt“, so führte er als Beispiel an, „ein Stück zur Begutachtung geschickt, dessen Aufführung bei unseren miserablen Maschinerien einfach unmöglich ist. Gleich zu Anfang hat der „Ikarus“ einen Flug ins Leere zu machen. Ja, das kann er doch gar nicht.“

„Vielleicht kann ers aber schon bei der zweiten Aufführung des Stückes“, entgegnete Blumenthal. (?)[158])

❖

Moritz Saphir wurde einst, als er in Begleitung eines Neffen über den Roßmarkt in Prag ging, von einem sehr albern aussehenden, geschniegelten jungen Menschen angesprochen. Hinterher fragte der Neffe, wer der junge Mann gewesen sei. „Ein Schauspieler“, lautete die Auskunft. „Das sieht man ihm auf der Straße gar nicht an“, meinte der Neffe. — „Auf der Bühne sieht man es ihm noch weniger an“, entgegnete der boshafte Kritiker.[159])

❖

Am Hamburger Thalia-Theater spielte ein neuer Charakterdarsteller den „Richter von Zalamea“, den vor-

her dort der geniale Wilhelm Kläger dargestellt hatte. Jemand fragte nun den Direktor Chéri Maurice, wie ihm der neue Darsteller gefalle. — Maurice zuckte die Achseln und sagte in seinem näselnden, französischen Ton:

„Wo kein Kläger, da kein Richter!“ [160])

❖

Zischende Nattern.

Der französische Dramatiker Jean François Marmontel (1723—1799) schrieb nach mehreren erfolgreichen Trauerspielen ein weniger bedeutendes mit dem Titel „Kleopatra“ („Cléopâtre“, 1750). Lange Jahre nach der ersten Aufführung wurde das Stück von neuem einstudiert, und der betreffende Bühnenleiter befleißigte sich eines besonderen Realismus, indem er eine Natter verwandte, die wirklich zischte, wenn Kleopatra sie an ihren Busen legte. Die Anfertigung eines solchen mechanischen Kunstwerkes war keinem geringeren übertragen als dem weltberühmten Mechaniker Vaucanson (1709—1782), demselben, von dem die in der ganzen Welt bewunderten Automaten, z. B. die berühmte Ente, die schnatterte, fraß, verdaute und noch mancherlei sonstige Funktionen verrichtete, herrührten.

Vaucanson also hatte die zischende Natter geliefert, und die Wiederaufführung der „Kleopatra“ fand statt. Das Stück erntete nur mäßigen Beifall; jetzt kam die Szene mit der Schlange und, als nun das Reptil, wie ihm sein Konstrukteur aufgegeben, zischte, rief plötzlich eine Stimme aus dem Publikum:

„Ich stimme der Schlange bei.“ [161])

❖

Zu den Personen, die Heinrich Heine als Zielscheiben seines boshaften Witzes zu gebrauchen pflegte, gehörte der Dramatiker Eugène Scribe (1791—1861), der u. a. das Verbrechen begangen hatte, daß er dem von Heine vielbespotteten Meyerbeer, dem „Beeren-Meyer" des „Romancero", Opernlibretti, sogar sehr wirkungsvolle, geliefert hatte.

Als Heine einst von seinem Arzt gefragt wurde: „Wie ist Ihr Geschmack?" antwortete der boshafte Dichter: „Schlecht, wie der des Herrn Scribe." — Und ein anderes Mal, da der todkranke Dichter auf seiner „Matratzengruft" soeben einen furchtbaren Krampfanfall gehabt hatte und der Arzt die kranke Brust untersuchte und den von dem Anfall noch ganz erschöpften Patienten fragte: „Pouvez-vous siffler?", da war die Antwort: „Hélas, non! Pas même les pièces de Monsieur Scribe!"*)[162])

❖

Der beleidigte Kritiker und der büßende Komiker.

Der hier schon mehrfach genannte berühmte Komiker Fritz Beckmann ließ sich eines Tages von Freunden verleiten, in einer Bühnenrolle einen Rezensenten namens Fränkel, eine stadtbekannte Persönlichkeit, zu kopieren und zu persifflieren. Beckmann stellte den Kritiker so naturgetreu in Maske und Gesten dar, daß das Publikum am Schluß rief: „Fränkel heraus!" — Fränkel verklagte nun Beckmann und dieser wurde dazu verurteilt, zu einer festgesetzten Stunde

*) Scribe soll jungen Dramatikern gewöhnlich geraten haben: „Streichen und immer streichen! Was gestrichen ist, wird niemals ausgepfiffen." — Heines Urteil zufolge hätte er selbst diesen Grundsatz freilich weit gründlicher befolgen sollen.

den Beleidigten in dessen Wohnung vor Zeugen um Entschuldigung zu bitten.

Die bestimmte Stunde kommt heran, und Fränkel hat zu dem großen Ereignis nicht nur seine ganze engere Familie, sondern auch eine große Zahl von entfernteren Verwandten und Bekannten um sich versammelt. Schon warten alle gespannt und harren des kommenden Büßers. Die Zeit ist bereits ziemlich vorgerückt, und die Hoffnung auf das zu erwartende Schauspiel sinkt allmählich; da plötzlich tut sich die Tür auf, und Beckmann steckt seinen Kopf hinein. „Wohnt hier der Herr Maier?“ fragt er. — „Oh nein“, antwortet Fränkel verdutzt, „der wohnt nebenan!“ — „Ah — da bitte ich um Verzeihung“, sagt Beckmann mit starker Unterstreichung und entfernt sich schleunigst unter dem schallenden Gelächter der gesamten Corona und zum großen Ärger Fränkels, der nun das Gespötte und Hohnlachen der Anwesenden über die wohlfeile Art, in der sein Beleidiger sich der auferlegten Buße entledigte, über sich ergehen lassen muß.[163])

Auf der Probe und in der Vorstellung.

Ein großer Bühnenerzieher.

Heinrich Marr (1797—1871) hat sich vor allem als Regisseur in der Theatergeschichte einen glänzenden Namen erworben. Wohl alle strebsamen Künstler, die unter ihm gewirkt haben, haben dankbar anerkannt, daß sie viel von ihm gelernt haben, so unbequem und verhaßt ihnen auch oft sein unerbittliches und unermüdliches Kritisieren und Dressieren gewesen sein mag. Haben doch sogar zwei der größten Theaterleiter, Heinrich Laube und Chéri Maurice (s. S. 227 f.), aus Marrs Schule ein gut Teil ihrer bühnentechnischen und bühnenpädagogischen Bildung geschöpft.

Neben dem Souffleurkasten stand er in der Regel, der kleine Mann, und folgte mit scharfen, aber eisigen Blicken der Probe, dabei sein gefürchtetes „Noch mal!“ so oft und so lange sprechend, bis er zufrieden sein durfte. In seiner unerbittlichen Strenge machte er keine Ausnahme. Auch gegen Elisabeth Sangalli († 1901), in der Leipziger Zeit (1848) bereits seine erklärte Braut, später seine Gattin, ließ Marr dieselbe Strenge walten wie gegen jeden und jede andere. Einst sollte die feingebildete und talentvolle Schauspielerin in

„König Lear“ die „Regan“ geben, doch auf der Probe wollte es ihr nicht gelingen, in der für eine Anfängerin schwierigen Szene, in der Regan den Diener von hinten ersticht (Ende des 3. Akts), Marrs Zufriedenheit sich zu erwerben. Unbarmherzig ließ er sie immer wieder probieren, so daß die Künstlerin in die größte Verzweiflung geriet und schließlich in Tränen ausbrach. Endlich ließ Marr dann noch die ganze Szene wiederholen, weil noch nicht alles „klappte“, und sagte, auf seine geliebte Lisbeth zutretend: „Auf d i e Art allein lernt der junge und auch der alte Schauspieler was. Ich leide nichts Stümperhaftes.“ In größter Aufregung flehte sie leise: „Heinrich, erlass' mir's, blamiere mich nicht von neuem! Ich fühle mich ganz erschöpft und will die Szene zu Hause probieren.“ „Das ist nicht b l a m i e r t“, entgegnete er, „und solche Dinge lernen sich nur im Zusammenspiel mit andern. Es geschieht Euch allen zum Heil, daß ich Euch ins Feuer hineinjage.“ Und setzte hinzu: „Für Deinen Charakter ist's jedenfalls nur schmeichelhaft, daß Du Dich zum M o r d e n ungeschickt anstellst.“ [164])

Marr verstand es überhaupt, auf die Wunden, die seine zornige und schroffe Kritik geschlagen hatte, hinterher Balsam zu streichen, und darum liebten ihn die Schauspieler alle wie einen zwar äußerst strengen, aber doch wieder gütigen und stets gerechten Vater. Wenn er eben noch gewettert und gedonnert hatte, und die Probe war zu Ende, dann schob er seine Donnermaschine in die Ecke und konnte mit dem gewinnendsten Humor den armen Sündern, die seinen Zorn besonders erregt hatten, die Hände auf die Schultern legen und sagen: „Nun, Kinder, heut' hat doch keiner über den alten Griesgram zu klagen. Heut' war ich doch wieder einmal sanft wie ein Täubchen. Gelt, das gefällt Euch?“ Dann war

sofort aller Groll vergessen, und die ganze Gesellschaft, die eben noch wie niedergeschmettert gewesen war, jauchzte vor Vergnügen.[165])

❖

Durch Zahlen wird die Welt regiert.

Dr. Karl Töpfer (1792—1871), der Verfasser zahlreicher Bühnenstücke, lebte in Hamburg und gab dort dramatischen Unterricht; hierfür hatte er ein eigenes System erfunden, das darin bestand, daß die verschiedenen Grade und Phasen eines Affekts durch Nummern unterschieden wurden.

Einst kam Theodor Döring nach Hamburg zu einem Gastspiel und besuchte bei dieser Gelegenheit seinen Freund Töpfer, der gerade eine Lektion erteilte und nun sogleich die Resultate seiner mimagogischen Künste dem Freund vorführte. Döring hat die Szene später mit unwiderstehlicher Komik oft genug wiedergegeben, und Ferdinand von Strantz beschreibt sie in seinen interessanten Lebenserinnerungen ungefähr folgendermaßen:

„Steinitz", so redete Töpfer den Schüler an, „hier stelle ich Ihnen den großen Künstler Döring vor. Zeigen Sie einmal, was Sie können. — Steinitz, Haß Nr. 4!" Steinitz macht sogleich eine furchtbare Grimasse. Döring stutzt. Töpfer: „Ich lasse alle Affektgrade nach Nummern ausführen." Döring: „Das merke ich." Töpfer: „Steinitz, Wohlwollen Nr. 2!" Steinitz lächelt wohlgefällig. Töpfer: „Steinitz, Wut Nr. 5!" Steinitz ballt die Fäuste gen Himmel und macht ein verzweifeltes Gesicht. Töpfer: „Verzückung Nr. 1." Steinitz himmelt Döring mit un-

widerstehlicher Lieblichkeit an. Bei jeder Vorführung sieht Töpfer sichtlich befriedigt bald den Schüler, bald den Besucher an und fragt diesen nun, welchen Affekt und welche Nummer er noch sehen möchte. Döring: „Lieber Töpfer, großartig! großartig! Aber schade, ich muß nun leider fort. Die andern Nummern läßt Du mir wohl ein anderes Mal vormachen. Nicht wahr? — Adieu!“[166])

❖

Herr Direktor, ick heeße Runschke.

Als der schon oben (S. 22—25) genannte Friedrich Gumtau Direktor des „Nationaltheaters“ am Weinbergsweg in Berlin war (28. Aug. 1871—1. Mai 1874), wurde „das Käthchen von Heilbronn“ neu einstudiert, und Gumtau geriet mit seinem Regisseur häufig in Meinungsverschiedenheiten und selbst in heftige Streitigkeiten über die Arrangements. Schließlich wurde der Regisseur ungeduldig und sagte: „Herr Direktor, einer von uns kann die Sache nur machen, entweder Sie oder ich!“ „Na, denn machen Se den Kitt!“ antwortete Gumtau ganz gemütlich, entfernte sich und ließ sich hinfort nicht wieder auf den Proben sehen.

Neugierde und Sehnsucht trieben ihn wohl in die Nähe des Theaters, aber hinein ging er nicht. Schließlich, bei der Generalprobe, kann er seine Ungeduld aber doch nicht länger bezähmen, und es gelingt ihm auch, unbemerkt ins Theater hineinzukommen. Dort schleicht er sich in das leere Orchester und sieht von hier aus, hinter der Rampe versteckt und ungesehen, der Probe zu. Alles verläuft ohne Zwischenfall; es kommt der Brand und der Einsturz des Schlosses, und zwischen den

Trümmern erscheint (3. Akt, 14. Auftritt) aus himmlischen Höhen der Engel mit dem Palmzweig. Mit Entsetzen sieht Gumtau nun, daß der „Engel“ eine alte, häßliche und dicke Choristin ist. Darüber vergißt er alles andere um sich herum, und: „Herr Regisseur!“ ertönt es zu allgemeinem Erstaunen plötzlich aus dem Orchesterraum, „erlauben Se vielleicht jütigst, det ick mir eene Frage jestatte?“ Mit diesen Worten taucht Gumtau auf. „Bitte, Herr Direktor!“ antwortet der Regisseur. — „Sie, kleener Engel!“ ruft Gumtau nun dem im Wolkenwagen schwebenden Engel zu, „kommen Se mal een bisken herunter!“

Der Theaterwagen mit dem Engel wird heruntergelassen, und Gumtau sagt: „Sagen Se mal, Sie Engel, wie heeßen Se denn eigentlich?“ Vergnügt grinsend antwortet der Engel, der sich durch diese Apostrophe ungeheuer geehrt fühlt: „Herr Direktor, ick heeße Runschke.“ — „Ooch, det noch!“ schreit Gumtau verzweifelt und flugs ist er wieder in seinem unterirdischen Versteck.[167])

Im allgemeinen hat Gumtau allerdings wohl, insbesondere in den Jahren seiner Halleschen Theaterleitung (1865—71, 1878—83), selbst Regie geführt, und ausgenommen waren davon regelmäßig nur die Possen. Diese waren ihm nämlich in den Tod zuwider: Als einst der Regisseur der Posse ihm die Besetzung für eine Novität dieses Genres vorlegte, rief Gumtau entrüstet: „Sie sind wohl janz von Jott verlassen? Meine ersten Mitjlieder wollen Se mir in die Saukomödie zu Fatzken machen?“ — „Ich muß es diesmal tun, Herr Direktor“, antwortete der Regisseur,

„es ist zu viel Personal nötig. Ich kann das Stück sonst nicht besetzen.“ — „Jott sei Dank!“ sagte Gumtau, „dann jebe ick einfach die . . . Komödie nich!“

Natürlich konnte er aus zwingenden geschäftlichen Gründen das Repertoire nicht lediglich nach seinem Geschmack und nach dem literarischen Wert der Stücke gestalten, sondern mußte insbesondere Sonntags, um volle Häuser — „Bumshäuser“, wie der Königsberger Direktor Woltersdorff gesagt haben würde — zu erzielen, auch die verhaßten „Saukomödien“ geben. Aber er sah dann durch das Guckloch im Vorhang diese vollen Häuser, sonst ein den Theater-Direktoren höchst lieblicher Anblick, immer nur mit einem gewissen Unwillen oder doch mindestens mit einem nassen neben einem heitren Auge an. „Da sitzen se nun“, sagte er dann wohl, „die Kaffern, Kopp an Kopp! Wenn ick aber meine Klassiker jebe, denn jehen se in de Kneipe und spielen Skat, die Ochsen! — Na, heute jehe i ck in de Kneipe und spiele Skat! Adjeh!“ [168])

❖

Generalproben mit geladenen Gästen.

Als Dr. August Förster (1828—1889) die Leitung des Wiener Burgtheaters übernahm (1888), fand er dort den Brauch der Generalproben mit geladenen Gästen vor, setzte sich aber das Ziel, diese Einrichtung abzuschaffen. Das ging nun freilich nicht so leicht, und Förster sah ein, daß er sich zunächst scheinbar fügen mußte. Er fing es also anders an: Die erste Generalprobe kam und mit ihr die geladenen Gäste. Gleich nach der ersten Szene sagte Förster: „Kinder, das Tempo gefällt mir nicht. Ich denke mir das langsamer, breiter, behaglicher. Also Vorhang! Und noch einmal von Anfang an!“

Zunächst amüsierte das die Gäste. Förster ließ es sich aber nicht verdrießen und ließ mit echt norddeutscher Zähigkeit dieselbe Szene noch ein zweites, drittes, viertes, fünftes Mal wiederholen. Währenddessen verschwanden die Gäste natürlich, einer nach dem andern. Als alle fort waren, sagte Förster: „So, nun können wir ja wirkliche Generalprobe beginnen."

„Ben trovato jedenfalls", setzt Hermann Bahr, der dies erzählt [169]), selbst hinzu.

❖

Auf einer Probe des Wiener Burgtheaters lag auf der Bühne ein ganzer Haufen Gefallener; dem Direktor Dingelstedt gefiel irgend etwas in dem „Bilde" nicht, er unterbrach daher den gerade Sprechenden und besprach sich mit Regisseur, Maler und Theatermeister. Die Verhandlung zog sich in die Länge, die Szene blieb ungeändert, und schließlich ließ Dingelstedt ein Wort nach hinten hin fallen, die Herrschaften langweilten sich wohl schon. Bernhard Baumeister, einer der am Boden liegenden „Toten", rief, schlagfertig wie immer, zurück: „Wir stinken schon." [170])

❖

Speel man good!

Die künstlerischen Gesamtleistungen sind in der alten Zeit, da auf Ausstattung und Toiletten wenig gegeben wurde, schwerlich geringere gewesen als in unserer Zeit, in der diesen Dingen die größte Bedeutung beigelegt und für sie die größten Opfer gebracht werden. Als einst in Hamburg bei Friedrich Ludwig Schmidt († 1841), dessen Stadttheater doch weit und

breit als eine hervorragende Bühne berühmt war, ein gefeierter Künstler gastierte und dieser auf der Probe unter anderen Requisiten auch ein Sofa verlangte, da sagte ihm der Hamburger Theatermonarch, der selbst ein hervorragender Schauspieler war, entrüstet: „Was? Ein Sofa willst Du auch noch? — Speel man good, min Jong!“ *) [171])

❖

„Ich mag auch in meinen Rollen nicht gehaßt sein.“

Für eine Aufführung des „Lear“ in Weimar übertrug Goethe Eduard Genast, dem damals 18jährigen Sohn seines langjährigen treuen Regisseurs Anton Genast, versuchs- und aushülfsweise —

---

*) Andere berühmte Theaterleiter des vorigen Jahrhunderts haben in dieser Beziehung nicht anders gedacht. „Ich sah nicht auf prächtige Dekorationen und eine glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke“, bekannte Goethe seinem Eckermann.[172]) Vornehm rümpfte Ludwig Tieck, der Dramaturg des Dresdener Theaters, über die „gelehrte Schneiderkunst“ des kostümkundigen Berliner Intendanten Grafen Brühl die Nase.[173]) Auch Karl Theodor von Küstner fehlte der Ausstattungssinn, und Feodor Wehl klagt sich selbst dieses Fehlers an, den abzulegen er freilich später bestrebt war.[174]) Heinrich Laube, dem vor allem man diesen Vorwurf gemacht hat, hat sich zwar im Laufe seiner Theaterleitungen in dieser Beziehung wohl etwas gewandelt[175]); immerhin konnte noch der alte Laube — in den siebziger Jahren, am Wiener Stadttheater — in einer „Hamlet“-Probe höchst ungehalten werden, als Siegwart Friedmann bei der äußerst einfachen und nüchternen Ausstattung es allzu ungemütlich „bei Hamlets“ fand und daher weitere Requisiten forderte; da schnarrte denn der alte knorrige Theater-Bismarck seinem „Hamlet“ schließlich die denkwürdigen Worte entgegen: „Sie spielen ohnehin den ‚Hamlet‘ schon mit vier Sesseln mehr als jeder andere, aber — da Sie es durchaus wollen — meinetwegen! Requisiteur, noch zwei Sessel!“[176])

wegen Erkrankung des eigentlichen Darstellers — die Rolle des „Grafen Kent“. Man probierte; Intendant Goethe war zugegen und alles ging gut bis zu jener Szene des zweiten Aktes, in der „Kent“ über den „Haushofmeister“ ein ganzes Füllhorn derbster Shakespeareſcher Schmähworte ausſchüttet. Da trat der Schauſpieler, der den Haushofmeiſter gab, entrüſtet vor und ſagte: „Aber Ew. Exzellenz! Ich kann mir doch vor dem ganzen Publikum von einem ſo jungen Menſchen nicht ſolche Dinge ſagen laſſen!“ Es entſtand eine Pauſe; alle ſahen ſich, teils mit malitiöſem, teils mit harmlosvergnügtem Lächeln an. Dann ſagte Goethe: „Dieſer Einwurf hat allerdings, wenn man ihn vom menſchlichen Standpunkt aus betrachtet, etwas für ſich; wir wollen es überlegen. Einſtweilen fahre man fort!“ [177]) —

Der betreffende Schauſpieler war, wie Eduard Genaſt bei der Erzählung dieſes Vorfalls ſagt, „kein Licht“, und nach dem vorliegenden Tatbeſtande wagen wir nicht, hier zu widerſprechen. Aber auch Schauſpieler, die „Lichter“, ſogar „große Lichter“ waren, haben gelegentlich ähnliche Geſichtspunkte, wenn auch nicht gerade in der kraſſen Form wie hier, geltend gemacht. Charlotte von Hagn refüſierte einſt eine Rolle („Mariane“ in Eduard Devrients Schauſpiel „Verirrungen“) mit der Begründung: „Ich will nicht immer Rollen ſpielen, in denen ich gebeſſert werde.“ — Moritz Rott als „Santinelli“ in Laubes „Monaldeschi“ ließ im letzten Zwiſchenakte die vom Requiſiteur hingeſtellte Glocke verſchwinden, damit die „Königin Chriſtine“ nicht nach ihm klingeln könne. Überführt und zur Rede geſtellt, erklärte Rott heftig: „Ich bin kein Schauſpieler, der auf ein Klingelzeichen kommt; ich ſpiele keine Bedientenrollen.“

Eduard Devrient, der in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ diese Fälle erzählt[178]), dachte bei den „Virtuosen, die immer ängstlich jeden verdächtigenden Schatten von ihrer unantastbaren Herrlichkeit zu verscheuchen suchen“, in allererster Linie gewiß an seinen eigenen, damals schon verstorbenen Bruder Emil[179]), der, als vergötterter Liebling des gesamten Dresdener Publikums einschließlich der allerhöchsten Herrschaften, auf der dortigen Hofbühne mit einer sonst wohl in der deutschen Theatergeschichte beispiellosen Autokratie geherrscht hatte und der es sich daher hatte erlauben dürfen, nachteilige Äußerungen, die in dem Stück in bezug auf den von ihm darzustellenden Charakter vorkamen, einfach streichen zu lassen. „Emil hat früher“, so sagte sein älterer Bruder Karl einmal, „überhaupt nie eine Rolle gespielt, der nicht die Tugend fingerdick auf beiden Backen lag.“ Als Emils Dresdener Kollegin Karoline Bauer auf einer Probe zu „Emilia Galotti“ ihn in ehrlicher Überzeugung fragte: „Aber warum spielen Sie denn nicht den brillanten Prinzen? Für den langweiligen Grafen Appiani hätte sich auch noch ein anderer gefunden, und die ganze Aufführung hätte durch Ihren Prinzen gewonnen“, da sah er die Fragende überlegen lächelnd an und sagte: „Der Prinz von Guastalla ist in den Augen des ganzen tugendsamen Publikums nur ein recht gemeiner Schurke — — und ich mag auch in meinen Rollen nicht — gehaßt sein.“ Weil Poudreperrücken Emil nicht kleideten, mußten zeitweilig Stücke wie „Kabale und Liebe“ modern gegeben werden. — Wenn der große Schauspieler auftrat, mußte unbedingte Ruhe auf der Bühne herrschen. „Ruhig! Ruhig, Leute! Was gibt's? Ruhe! Bringt sie auseinander!“ sagt Egmont zwar bei seinem Auftreten,

„Es ist fürwahr ein Hauptmalhör
„An unserm Hoftheatetör:
„Zusamen spielen Beide nie!!!!
„Drum Wettermännchen
gleichen Sie":
„Wo Einer drin – der
Andre draußen
„Man nennt dies halten:
Künstlerflausen.

Die beiden dramatischen Dieterichschen Brüder

WETTERMÄNNCHEN:
„E. & Bogumil.

MOTTO:
„DER
MITTELSTAND
KANNS
NICHT!"

So ist z.B. jetzt „E." drin
und „B." draußen!

und

WARNUNGSTAFEL
Auch der Wurm krümmt sich,
wenn er getreten wird!!!
Publikum
und
ANWESENDE FREMDE

Wenn „B" wieder drin sein wird,
ist „E" draußen!!

"Mai 1863 Wönig

und Eduard Devrient, der hauptsächlich zur Bändigung seines durch den ohnmächtigen Hoftheaterdirektor maßlos verzogenen jüngeren Bruders Emil als Regisseur nach Dresden berufen war, wagte es, Goethes Vorschrift gemäß einige Krakehler sich weiter zanken zu lassen, aber der omnipotente Emil verwarf — der erste Schritt zu dem Zerwürfnis zwischen den Brüdern — das Arrangement; es mußte schon vor Egmont-Emils Auftreten Ruhe herrschen, und die angeführten Worte Goethes wurden völlig grundlos in die Luft gesprochen.[180])

Auch für Adalbert Matkowsky (1858 bis 1909), um einen der Größten der neuen Zeit zu nennen, hatte es in seinem Herren- und Herrlichkeitsgefühl stets etwas sehr Schmerzliches, wenn er in irgend einer Situation den unterliegenden Teil darzustellen hatte. So war es ihm unerträglich, als Macbeth schlankweg von Macduff umgebracht zu werden, und er wollte allen Ernstes folgendes Kompromiß mit Shakespeare schließen: Zunächst sollte Macduff-Christians durch einen gewaltigen Schwerthieb Macbeth-Matkowskys in die Knie geworfen werden, dann sollte Macbeth das Schwert sinken lassen, d. h. in einer plötzlichen Anwandlung von Großmut dem Gegner das Leben schenken und sollte sich nun selbst zur Sühne seiner Taten, gleichsam freiwillig, dem Todesstreich Macduffs preisgeben.[181]) — Deutsche Klassiker haben sich übrigens in majorem gloriam protagonistae in England gelegentlich nicht geringere Vergewaltigungen gefallen lassen müssen, als sie hier dem großen Briten zugedacht waren. So gab Henry Irving (1838—1905), der große englische Schauspieler, den „Mephisto“ zwar meisterhaft, jedoch in einer Einrichtung, bei der Goethes Werk kaum wiederzuerkennen war und bei der zum mindesten der Titel

„Faust“ in „Mephistopheles“ hätte verändert werden sollen.[182])

❖

Beifallsdurst.

Theodor Döring (1803—1878) konnte ohne beständigen Applaus nicht leben. „Wenn ich das nicht höre“, sagte er, die Geste des Beifallklatschens machend, „bin ich kein Mensch!“ *) Einst, in der Saison 1860/61,

*) Auch Seydelmann (1793—1843) soll in jüngeren Jahren bisweilen geäußert haben: „Ich muß bepatscht werden, sonst ist mir's nicht recht.“[183]) In späterem Alter freilich schrieb er seinem Sohn: „Denke nur nicht an den Beifall der Händeklatscher, denke der Sache möglichst Genüge zu tun, dann wirst Du Dich stärker fühlen, als durch das Zusammenschlagen kurioser Fäuste.“[184]) — Charlotte von Hagn (1809—1891), die mit ihrer Verheiratung (mit Alexander von Oven) von der Bühne zurücktrat (1846), wurde noch in späteren Jahren von beständigem Heimweh nach dem Theaterleben verzehrt; sie sagte jedoch nicht: „Ich sehne mich nach meiner Kunst zurück“, sondern: „Ich dürste und verschmachte nach lautem Beifall. Wenn ich etwas auf der Bühne schaffen könnte und wüßte, es brächte den Tod, ich besänne mich nicht, wenn ich nur sicher wäre, unter dem rauschenden Donner des Beifalls zu sterben.“[185]) — Heinrich Huwart (1822—1873), der zuletzt am Petersburger Hoftheater wirkte und als Darsteller feinkomischer Väterrollen sehr geschätzt wurde, lebte, wie er selbst sagte, von Applaus und Hervorrufen. Als er am Hamburger Stadttheater engagiert war — ungefähr 1860 —, sagte er einst am Ende eines Aktes, in dem seine Rolle gar nicht vorgekommen war, zu den beiden Kollegen, die gerade hervorgerufen wurden: „Nehmt mich doch mit!“ — „Aber, Du hast ja in dem Akt gar nichts zu tun gehabt!“ — „Das schadet ja nichts; nehmt mich nur mit!“ In der Tat trat er mit jenen beiden hervor und dankte dem Publikum für einen Applaus, der ihm unmöglich gegolten haben konnte.[186]) Vielleicht sah aber das Hamburger Publikum den applaushungrigen, beliebten Schauspieler auch ohne Anlaß nicht ungern hervortreten (vgl. die Geschichte von F. L. Schröder und dem Hamburger Kaufmann S. 74). — Ludwig Devrient, der Größte der

gastierte Döring am Kölner Stadttheater, das damals unter der Leitung von Everhard Theodor L'Arronge (1812—1878), dem Vater von Adolf L'Arronge, stand. Bei diesem Gastspiel hatte ein junger Schauspieler das Mißgeschick, in einer Szene mit dem berühmten Gast einen faux pas zu begehen und dadurch die ganze Szene — wenigstens meinte Döring so — zu verderben. Nach dem Abtreten überhäuft Döring den jungen Kollegen daher mit den heftigsten Vorwürfen; geduldig und vielleicht seiner Schuld bewußt, läßt dieser alles über sich ergehen, bittet um Verzeihung und sucht sich zu entschuldigen, so gut er kann. Döring hört das aber kaum, sondern wird immer ausfälliger, und schließlich reißt denn auch dem jungen Manne der Geduldsfaden. „Herr Döring", sagt er, „Sie wollen keine Ent-

illustren Schauspielerfamilie, mußte dagegen zum Hervortreten oft geradezu gezwungen werden in jenen Zeiten, als seine Kraft schon gebrochen war, das Gedächtnis häufig versagte und er selbst die Mängel seiner Leistungen drückend empfand. „Das dumme Volk versteht nichts", so sagte er dann wohl, wenn sich starker Applaus erhob, „ich habe heut' gespielt wie ein Schwein; schon kein Wort von der Rolle gewußt" usw.[187]) — Der Kuriosität wegen sei hierbei auch der gewiß seltene Fall erwähnt, daß ein Schauspieler aus dem Engagement entlassen wird, weil er entgegen dem ausdrücklichen Befehl seines Direktors sich weigert, auf den Applaus des Publikums hervorzutreten. So geschehen im Juni 1877 am Stadttheater in Leipzig bei einem Gastspiel Ludwig Barnays in einer „Othello"-Aufführung: Als nach dem zweiten Akt heftig applaudiert wurde, verlangte Angelo Neumann, einer der beiden Direktoren, der Darsteller des „Jago" solle dem Applaus Folge leisten. Dieser weigerte sich jedoch, ohne Othello-Barnay hervorzutreten; Barnay war aber bereits in sein Ankleidezimmer gegangen, um das Kostüm für den nächsten Akt anzulegen. Der widerspenstige „Jago", der nun sofort entlassen wurde, ging ein Jahr später nach Amerika und machte dort sein Glück: es war Heinrich Conried (1855—1909), der bekannte New Yorker Theaterleiter.[188])

schuldigungen anhören, und so muß ich Ihnen denn sagen.“ „Sie haben mir gar nichts zu sagen“, unterbricht Döring sogleich, „Sie haben mir eine Szene geworfen und zwar mit Absicht und Überlegung! Das Publikum würde applaudiert haben, wenn Sie mir nicht ins Wort gefallen wären; das ist unverzeihlich!“ Diese beständige Rücksicht allein auf den Beifall des Publikums, dies ewige Verlangen nach Applaus bringt nun auch den jungen Schauspieler in Rage und er schleudert Döring entgegen: „Herr Döring! Ich halte Sie für einen großen Künstler, aber diese Sucht nach Applaus — nehmen Sie mir's nicht übel! — Sie sind ein alter Ochse!“ Das war deutlich und kräftig, und damit rennt der junge Schauspieler empört weg. —

Döring sitzt starr im Garderobenzimmer, den Kopf in beide Hände gestützt. Nach einer Weile tritt der Inspizient ein und kündigt den nächsten Akt an. Döring hört nicht oder will nicht hören. Nun kommt Direktor L'Arronge: „Herr Döring!“ Döring sieht ihn starr und verwundert an: „Sie suchen den Döring, der ist nicht hier; wissen Sie, wer ich bin?“ — „Aber, lieber Döring!“ — „Wissen Sie, wer ich bin?“ fragt Döring abermals, „sehen Sie mich genau an!“ Und dabei ergreift er, um dem Direktor diese Aufgabe zu erleichtern, zwei Garderobenleuchter und beleuchtet sein eigenes Antlitz. L'Arronge, der Dörings unersättlichen Hunger nach Applaus kennt und daher die Ursache seiner Verstimmung längst erraten hat, sagt in herzlichem Tone: „Das Publikum ist heute etwas kalt, es kargt mit Beifall; aber nur Geduld! Ich habe bereits“ *) — „Wissen Sie,

*) Daß der Schauspieler nach Beifall dürstet, bedarf eigentlich keiner Begründung, sondern ist selbstverständlich; denn schließlich spielt der Schauspieler doch für das Publikum, und ein Bühnenkünstler,

wer ich bin?“ fragt Döring, unterbrechend, zum dritten Male. — „Ich weiß nicht“ . . . — „Sie wissen es nicht, — nun, dann will ich es Ihnen sagen: Ich bin ein alter Ochse.“

Mit diesen Worten geht er hinaus auf die Bühne und horcht auf sein Stichwort. Als es fällt, brummt er: „Jetzt kommt der alte Ochse“ und tritt auf. Stürmischer Applaus empfängt ihn; er spielt glänzend und wird zweimal hintereinander auf offener Szene hervorgerufen. „Der alte Ochse wird gerufen“, brummt er, jedoch schon in einem ganz anderen Ton der Stimmungs-

---

der sein Publikum nicht fesselt, nicht erfreut, nicht erschüttert, nicht belustigt, kurz nicht den Beifall und das Interesse seiner Zuschauer findet, hat, wenigstens in der betreffenden Rolle und vor diesem Publikum, seine Aufgabe nicht erfüllt und muß, wenn dies oft oder gar dauernd sein Los ist, an seinem Können irre werden. Jeder andere Künstler: der Dichter, der Maler, der Komponist darf, wenn ihm der Beifall der Mitwelt versagt bleibt, seine Hoffnung auf die Anerkennung der Nachwelt setzen. Dem Schauspieler ist dieser Trost genommen: er ist einzig und allein auf den Lohn der Lebenden angewiesen. Im Theater haben sie allein, die Lebenden, recht, und ganz ohne Grund war der in allen Theatersätteln erfahrene Karl von Holtei übrigens auch wohl nicht zu dem Dogma gekommen: „Der einzelne Zuschauer mag ein Dummkopf sein, das ganze Publikum ist ein verflucht gescheiter Kerl.“[189])

Schwerer verständlich ist es, wie auch große Schauspieler an einem offenbar nur gemachten, künstlichen Beifall anscheinend wirkliche Befriedigung finden konnten, und jedenfalls hat es Matadore der Bühne gegeben, die vom vielgeplagten Direktor verlangten, daß er nötigenfalls für den Applaus sorge. Als Emil Devrient z. B. einmal in Magdeburg nach längerer Pause wieder spielte und bei seinem ersten Erscheinen nicht mit Applaus empfangen wurde, hauchte er den armen Direktor an: „Herr, wenn Sie nicht wissen, was sich schickt, lassen Sie nicht Gäste meines Ranges kommen! Wenn ich beim zweiten Auftreten nicht empfangen werde, breche ich mein Gastspiel ab.“[190])

tonleiter als zuvor; „man applaudiert dem alten Ochsen.“ Von Szene zu Szene, von Akt zu Akt steigert der Beifall sich, und Dörings Stimmung wird immer rosiger. Zum Schluß strahlt er; da tritt sein Widersacher, der junge Schauspieler, den der Direktor sich inzwischen wegen des „Ochsen“ gehörig vorgenommen hat, auf den großen Kollegen zu und will Abbitte tun, aber Döring, ganz selig über den rasenden Applaus, läßt es gar nicht zu einer Abbitte kommen, sondern streckt dem jungen Manne beide Hände entgegen und sagt: „Gelt, der alte Ochse kann doch noch Komödie spielen?“ [191])

❖

Ars longa.

Heinrich Anschütz (1785—1865), ein hervorragender Schauspieler und viele Jahre hindurch die bedeutendste Kraft des Burgtheaters, wurde oft seiner langsamen, dehnenden Sprechweise wegen getadelt. Besonders Moritz Saphir, der witzige und gefürchtete Kritiker, verfolgte Anschütz in den vierziger Jahren aus diesem Grunde beständig mit seinem Spott und Tadel. Mit der Uhr in der Hand, so hat Anschütz selbst in späterer Zeit an Heinrich Laube erzählt [192]), saß Saphir vorn im Sperrsitz und zeigte und rechnete seinen Nachbarn rechts und links demonstrativ vor, wieviel Zeit Anschütz ungebührlich in Anspruch nähme. Man witzelte, der gute Papa Anschütz sei der Patron der Wiener Hausmeister; denn er ziehe alle Vorstellungen derartig in die Länge, daß die Theaterbesucher stets erst nach 10 Uhr nach Hause kämen [192]), ein Verbrechen, das in der Donaustadt, wo niemand im glücklichen Besitze eines Hausschlüssels ist, mit dem

üblichen Obolus an den Hausmeister, dem bekannten „Sperrkreuzer“, gesühnt werden muß. Auch die lieben Kollegen beteiligten sich natürlich an dem Gespötte über Anschütz' dehnende Sprechweise und benannten den Nestor der „Burg“ mit einem besonderen Spitznamen, der möglicherweise auch noch aus Saphirs Tintenfaß stammte: der Dehnenkönig.*) [193])

Auch am Stuttgarter Hoftheater wurde, sogar allgemein, wenigstens in den sechziger und siebziger Jahren, sehr langsam gespielt. Höchst gewissenhaft wartete dort jeder ab, bis der Vorgänger die letzte Silbe gesprochen hatte, und entschloß sich erst dann, anzuheben.**) Infolge zahlloser kleiner Halte und Pausen dauerte dergestalt jedes Stück dort ungefähr eine halbe Stunde länger als in Norddeutschland. Als Feodor Wehl einst in den Jahren, als er das Stuttgarter Hoftheater leitete, infolge Krankheit eines Mitgliedes eine Repertoireänderung vornehmen mußte und noch deliberierte, was als Ersatz zu wählen sei, raunte ihm der

*) Anschütz gehörte der alten Deklamations-Schule an, die überhaupt einer gedehnten, besonders durch Iffland aufgebrachten Deklamation huldigte. Diese Deklamations-Schule herrschte an der „Burg“ lange Zeit[194]), aber vielleicht soll der Name „Dehnenkönig“ zum Ausdruck bringen, daß Anschütz selbst innerhalb dieser Wiener Deklamations-Schule sich noch besonders hervortat.

**) Im Gegensatz dazu predigte Heinrich Laube, der Meister des szenischen Wortes, der Schöpfer der „Laube-Sprache“, seinen Schauspielern beständig: „Zwischen Ihrer Rede und der vorhergehenden darf kein Sonnenstrahl durch! Kein Sonnenstrahl!“ [195]) — Bei Heinrich Marr, dem schon (S. 119) genannten großen Bühnenerzieher, wiederum lautete die Formel wohl: „Danken Sie doch nicht für eine Höflichkeit, die weder Sie noch das Publikum vernehmen konnten! Ausreden lassen! Dann erst — klippklapp — einfallen! Ein Strich muß zwischen der Rede des einen und des andern sein, aber nur ein Haarstrich!“ [196])

Szenerieinspektor Meyerhöfer zu: „Was plagen Sie sich lange, Herr Hofrat? Setzen Sie einen Umzug von Frau Marlow, drei Kunstpausen von Herrn Wentzel und einen Gedankenstrich von Herrn Dr. Löwe aufs Programm, und der Abend ist gefüllt!“ *) [197])

❖

Tu l'as voulu, George Dandin!

In den Zeiten, als Heinrich Laube am Burgtheater regierte (1849—1867), wirkte dort als Inspizient und Statistenführer der in ganz Wien bekannte „alte Niklas“. Eines Tages erhielt dieser vom Direktor Laube den Auftrag, einen seiner Mannen auszusuchen, der in einer „Tell“-Vorstellung einige Worte sprechen könne. Es handelte sich um einen der Landenbergischen Reiter, den „zweiten“, dessen ganze Rolle in den Worten:

„Verwünscht! Er ist entwischt.“

besteht (1. Akt, 1. Szene).

Mit sorgenverdüstertem Gesicht, im Bewußtsein der schwierigen, verantwortungsvollen Aufgabe, ging der alte Niklas im Theater einher, bis er endlich mit sich ins reine gekommen war und seine Wahl getroffen hatte. Er rief sich den betreffenden Statisten, den Mann seiner Wahl, heran: „Sö! Kommen's mal her! Sö kriegen a Roll! Wissen's: a wirkliche Roll! Sö kriegen ein'n Landenbergischen Reiter! Sö — ein Schandarm! — das is nix Klein's! I' red'n hab'ns: ‚Verwünscht! Er ist entwischt.‘ Werden's das können?“ Mutig bejahte

*) Es handelt sich hier freilich um einen alten Bühnenwitz, der an einer[198]) der mir vorgekommenen Stellen dem berühmten Tragöden Brockmann (1745—1812), an einer anderen[199]) Saphir zugeschrieben wird.

der Gefragte, und in der Tat sprach er in der Probe seine vier Worte, ohne zu irgend einem Monitum Veranlassung zu geben. Dennoch war der Generalissimus der Komparserie, als die Vorstellung ihren Anfang nehmen sollte, von Sorge erfüllt: „Wird der Debutant seine Sache machen?“ Doch, da ist ja der zweite Landenbergische schon fix und fertig. „Haben's Angst?“ fragt Niklas in väterlich besorgtem Ton, „haben's Angst?“ „Nein“, lautet die gleichgültige Antwort des Gefragten. „Schon g'fehlt!“ entgegnet Niklas, und bereits ruft der ihm unbegreifliche Leichtsinn des Jünglings die trübsten, unheilvollsten Ahnungen in ihm hervor. Doch zunächst hat er keine Zeit, weiter dieser Sorge nachzuhängen, da die Pflicht ihn anderswohin ruft. Nach einiger Zeit führt ihn sein Weg wieder an seinem Sorgenkind vorbei: „Haben's Angst?“ fragt er wieder, und wieder ist die geradezu zynische Antwort des gottlosen Gesellen: „Nein.“ „Schon g'fehlt, schon g'fehlt!“ entgegnet der Geschäftige mit ernster Warnung, ja jetzt fast schon in drohendem Ton, und wieder eilt er weiter. Doch bald kommt er zum dritten Mal und fragt nochmals: „Haben's Angst?“ Aber der Reiter, der nun in den nächsten Minuten schon auftreten und seine gewichtige und schwierige Rolle verzapfen soll, hat immer noch keine Angst! Das ist doch der Gipfel der Schamlosigkeit! So etwas ist dem braven Niklas in seiner langjährigen Bühnentätigkeit noch nicht vorgekommen. „Was?“ schreit er den hartgesottenen Bösewicht an, „Sö hab'n keine Angst? Die größten Künstler hab'n Angst, wenn's a neue Roll' spiel'n. Der Herr von La Roche hat Angst, der Herr von Löwe hat Angst, der Herr von Sonnenthal hat Angst, der Herr von Gabillon hat Angst, und Sö Lackel, Sö junger Hund, Sö woll'n keine Angst haben?

Schämen sollten's Ihnen! Sö! — ich beschwör Ihnen um Gotteswill'n: Ihnere Stellung und meine steht auf'm Spiel!"

Beharrlichkeit führt zum Ziel. Nach dieser Philippika hatte der alte Niklas endlich erreicht, was er wollte. Der arme Kerl von Statist hatte jetzt wirkliches, sogar heftiges Lampenfieber. Zaghaft, verwirrt durch dies Gerede, trat er auf die Bühne und sagte mit Stottern und Zähneklappern:

„Verwischt! Er ist entwünscht."

Auch das hatte der gute, fürsorgliche Niklas erreicht: das Publikum schenkte dem Debutanten jetzt weit mehr Beachtung, als unter anderen Umständen der Fall gewesen wäre.[200])

❖

Lieber mit den Füßen gestrauchelt als mit der Zunge!

Friedrich Haase (1826—1911) wurde von Ludwig Tieck für die Bühne vorgebildet und trat auf dessen Veranlassung, um zunächst etwas äußere Ruhe und Sicherheit sich zu erwerben, hin und wieder auf einem Berliner Liebhabertheater, der „Urania", auf. Gleich beim zweiten Male hatte er einen stürmischen, allerdings unfreiwilligen Heiterkeitserfolg: In seiner kleinen Rolle in dem Stücke „Gebrüder Foster" von Karl Töpfer hatte er den Satz zu sprechen: „Gebt mir ein Glas Ale!" Das Wort kannte er nun nicht und Englisch hatte er auf dem Victoria-Gymnasium in Potsdam nicht gelernt. Kurz, Haase sprach das Wort phonetisch, also so: „Gebt mir ein Glas — Aahle!"

Nach dem unerwarteten Heiterkeitserfolge, den ihm dies Auftreten eintrug, dürstete den jungen Novizen begreiflicherweise nach einem zweiten ähnlichen Erfolge

nicht, und jetzt erst packte ihn das Lampenfieber in seiner ganzen furchtbaren Gewalt. Als er daher in einer Ritterkomödie melden sollte: „Rings um die Burg stehen verdächtige Haufen Reiter — mitten darinnen der Hauptmann", überkam ihn eine derartige Beklommenheit, daß er — unter stürmischem Gelächter des Publikums — stoßweise nur folgendes herausbrachte: „Rings um die Burg — liegen — mehrere verdächtige Haufen, mitten drin der Hauptmann." *)

„Ich war", so sagt Haase in seinen Memoiren, „also schon damals ein sich — viel versprechender Künstler." [201])

❖

Wer ausharret, wird gekrönt.

Am Stadttheater in Breslau wirkte vor langer Zeit als Oberregisseur oder artistischer Leiter Hermann von Becquignolles, der später Intendant des Hoftheaters in Wiesbaden wurde und der seinem Regisseuramte mit großer Sorgfalt und außerordentlichem Eifer oblag. Einst studierte er Richard III. ein, für die Regie eine besonders schwierige Aufgabe. Ein kleiner Schauspieler sollte darin die zwar nur kurze, aber nicht unwichtige Rolle eines der Boten übernehmen, die — gegen Ende des 4. Aktes — in schneller Folge, einer nach dem andern, Richard die Meldungen zu überbringen haben, aus denen hervorgeht, daß des Königs Glücks-

*) In Zschokkes „Abällino" in der Szene, in der sich die fünf Verschworenen besprechen, hat einer von ihnen zu sagen: „er (Flodoardo) kam als Verbannter, floh nach Venedig usw.". Der Rollenabschreiber mochte hier das Komma vergessen haben; jedenfalls sprach einmal ein Schauspieler, wie erzählt wird, die Stelle gedankenlos so: „er kam als verbannter Floh nach Venedig." [202])

gestirn zu sinken anfängt. Unser Bote speziell — es ist der „Dritte“ — hat aufzutreten mit den Worten:

„Mein Fürst, das Heer des großen Buckingham“ —

Auf der Probe sprach nun der Darsteller der Rolle, so viel auch Herr von Becquignolles mit ihm sich abmühte, den Namen des englischen Herzogs stets falsch aus. Er sprach das „u“ zunächst wie „u“, dann wie „o“ oder „ä“, auch wie „e“ oder günstigstenfalls wie ein langgedehntes „ö“, aber niemals richtig. Becquignolles blieb jedoch unermüdlich und trichterte jenem denn auch schließlich mit Ach und Krach die richtige Aussprache ein. — Der Abend kam und die Vorstellung begann. Herr von Becquignolles wollte seine mühevolle erzieherische Arbeit von der Probe jedenfalls nicht umsonst getan haben, und so nahm er sich den Unglücksmenschen denn am Abend nochmals vor, drohte ihm die furchtbarsten Strafen für Zeit und Ewigkeit an, wofern er ihn und das Theater blamiere und nicht richtig „Böckinghäm“ spreche.

Vielleicht wäre auch jetzt noch alles gut gegangen. Da aber sieht der ohnehin schon Eingeschüchterte, als er nun auftreten und seine Meldung überbringen soll, daß der Regiegewaltige mit unmutverzerrtem, zorndrohendem Gesicht in der Kulisse auf der gegenüberliegenden Bühnenseite Aufstellung genommen hat und daß das Auge des Gestrengen beständig auf ihm lastet. Jetzt schwindet ihm der letzte Rest von Mut; er denkt nur noch an den unerbittlich strengen Oberregisseur, tritt auf und meldet:

„Mein Fürst, das Heer des großen Becquignolles.“[203])

❖

„Blinder“ Eifer.

Der bekannte Wiener Komiker Franz Tewele (1843 geb.) hatte als blutjunger Schauspieler — in seinem zweiten Engagement, Preßburg 1860 — in dem Birch-Pfeifferschen Stück „Purpur und Trauer“ den ungarischen König Bela den Blinden darzustellen.*) In einer Szene sieht er, daß der Schleier der Königin sich in den Zieraten des Thronsessels verneſtelt hat, und galant sucht Bela-Tewele die Dame aus dieser unangenehmen Lage zu befreien. Da ertönt aus den Kulissen die Stimme des Regisseurs: „Sie, Trottel, was tun S' denn? Se san ja blind!“ **) [205])

---

*) Es sei gestattet, bei dieser Gelegenheit an einen wirklich blinden Schauspieler, Weilenbeck, zu erinnern, der an dem ersten Gastspiel der „Meininger“ teilnahm und dem dabei sogar gewaltige schauspielerische Aufgaben, wie Shylock, Papst Sixtus, Der eingebildete Kranke, anvertraut wurden, Aufgaben, die der Blinde — nach Ludwig Barnays berufenem Zeugnis — zu erfüllen vermochte.[204])

**) In der italienischen Oper in Paris sang der Tenorist Naudin die Rolle eines armen Bauern, der durch seine Armut genötigt wird, sich als Soldat anwerben zu lassen. Der Sänger bildete aber in seiner äußeren Erscheinung einen schreienden Kontrast zu der darzustellenden Rolle insofern, als er für gut befunden hatte, seine Finger mit Brillantringen zu überladen. Mitten in einem Recitativ, in dem er ein herzzerreißendes Bild seiner Armut gab, rief eine Stimme aus dem Publikum: „Bringen Sie doch einen Ihrer Diamantringe aufs Leihhaus!“ [206])

Vor dem Maulwurfshügel des Einbläsers.

Bei einer Aufführung des „Dr. Klaus“ auf dem Theater in Hannover (6. März 1879) blieb der Darsteller des „Dr. Klaus“ im dritten Akt trotz heftigsten Zublasens aus dem Kasten derartig stecken*), daß seine vor Angst zitternde Partnerin, die Tochter „Emma“ des Lustspiels, ihn vor Beendigung der betreffenden Szene von der Bühne herunterbugsierte, indem sie sagte: „Komm, Papachen, erzähle mir draußen das Weitere, die Luft in diesem Zimmer ist zum Ersticken.“[209])

Ganz ebenso soll es Joseph Beck, dem ausgezeichneten Baritonisten, im Beginn seiner Bühnen-

*) Von einem Schmierenkomödianten, der von seiner Rolle nie ein Wort wußte, mochte das Stück auch ein ganz „alter Schinken“ sein und er selbst die betreffende Rolle noch so oft „verzapft“ haben, erzählt Albert Borée[207]): der Souffleur mußte dem Schmieristen alles so laut und so oft zublasen, daß das Publikum manchmal sich schließlich des Mimen erbarmte und ihm die Worte, die es selbst längst verstanden hatte, zurief. Das griff jener dann auf und sagte ganz vergnügt: „No ja, grad' hab' i's sag'n woll'n.“

Auch der vortreffliche Weimarer Schauspieler Friedrich Lortzing (1782—1851), ein Onkel des berühmten Opernkomponisten Albert L., bezog in vorgerückten Jahren seine Weisheit bisweilen Wort für Wort aus zweiter Hand, zwar nicht vom Publikum, aber doch von hülfreichen Kollegen oder Kolleginnen, die die Zuflüsterungen des unterirdischen Einhelfers an ihn weitergeben mußten.[208])

laufbahn — Oedenburg 1867 — ergangen sein. Beck war damals noch nicht Sänger, sondern in ganz kleinen Schauspielrollen beschäftigt, entwickelte aber ein besonderes Geschick darin, selbst bei diesen sogenannten „gesattelten Pferdemissionen“ stecken zu bleiben oder sich zu verhaspeln. Da soll ihn denn einmal in einer solchen peinlichen Situation der von ihm angestotterte Partner unter den Arm genommen und ihn auch mit den Worten „Kommen Sie, lieber Freund; Sie sollen mir die Geschichte draußen weiter erzählen“ unter schallendem Gelächter des Publikums abgeführt haben.[210])

Noch einfacher als dies naheliegende und bekannte Verfahren ist das eines „Hamlet“-Darstellers, der seinem gewöhnlich schlecht memorierenden Kollegen „Laertes“ ankündigte: „Ich werde Sie nur gleich im ersten Akt erstechen; Sie verderben uns sonst noch das ganze Stück.“

❖

Kühne Schwimmer.

Als „Schwimmer“ bezeichnet die Bühnensprache bekanntlich die Schauspieler, die ihre Rolle nicht im Kopfe haben, sondern sich auf den Freund im Kasten und auf ihre eigene Erfindungsgabe verlassen.*) „Schwimmerinnen“, wenigstens in solcher Vollkommenheit wie „Schwimmer“, soll es überall nicht geben**), wie beispielsweise Heinrich Laube und Adolf Wilbrandt auf grund ihrer Erfahrungen als Direktoren des Burgtheaters bezeugen.[212])

---

*) Man hat sie scherzweise auch wohl „denkende Schauspieler“ genannt.

**) Freilich keine Regel ohne Ausnahme! Am Gießener Stadttheater prangte am 13. Oktober 1896 folgende Bekanntmachung[211]):

Ein gewaltiger Schwimmer war der große Theodor Döring (1803—1878): Einst sollte er im „Prinzen von Homburg“ den Oberst Kottwitz geben; ohne eine Ahnung von dem zu haben, was er zu sagen hatte, betrat er die Bühne im Vertrauen auf die Direktiven, die er aus dem Kasten bekommen werde. Der sonst so hülfsbereite Mann dort schnitt ihm aber eine Grimasse zu und zuckte die Achseln. Und er hatte alle Ursache dazu; denn des Oberst Kottwitz Rolle beginnt nicht auf, sondern „außerhalb der Szene“ [213]), wo man ihn sich an der Spitze seiner Reiterei ankommend und vom Pferde steigend zu denken hat. Was halfs? Der Mann im Kasten gehorcht der Rolle, und so flüsterte er denn auch hier unserem Döring die vorgeschriebenen, natürlich vor dem Auftreten zu sprechenden Worte zu: „Wer hilft vom Pferde mir, Ihr Freunde?“ Man erzählt, Döring habe mit Todesverachtung nachgesprochen: „Wer hilft vom Pferde mir?“ [214]) — Es ist aber vielleicht das einzige Mal gewesen, wo den kühnen Schwimmer sein schlagfertiger Witz im Stiche ließ. Als er einst in „Kabale und Liebe“ als Sekretär Wurm aufgetreten war, hörte er, wie der Souffleur vorsprach: „Ah! Guten Morgen, Herr Sekertare!“ Der Macht der Gewohnheit folgend, sprach Döring ihm die Worte, die natürlich Frau Millerin zu sagen hat, nach: „Ah! Guten Morgen, Herr Seker-

---

Heute, Dienstag, den 13. Oktober 1896:

Statt „Gräfin Fritzi“
Der Dornenweg.

Ursache der Repertoire-Änderung:
Ungenügendes Lernen des Fräulein [folgt der volle Name]

Hochachtungsvoll

Kruse-Helm.

tare!“, doch schon beim Sprechen besann er sich, daß er damit ja sich selber begrüße, und fuhr daher fort: „So würde sie sagen, wenn sie hier wäre: Wo ist sie denn, meine Luise?“ [215]) — Einst, in jungen Jahren (1835), blieb Döring in Mannheim, wo er damals engagiert war (1833—1835), in einer Neuaufführung von Shakespeares „Heinrich IV.“ als König Heinrich in seiner letzten Rede stecken; aber das machte ihm wenig Sorge: Er redete ruhig weiter und zwar irgend welchen Unsinn, fließend, jedoch natürlich so undeutlich, daß niemand etwas verstehen konnte. „Kinder“, sagte er hinterher zu den Kollegen, „wenn man nichts mehr weiß, — nur fortschwatzen und undeutlich werden! Es gibt kein besseres Mittel, um nicht stecken zu bleiben.“ [216])

Döring war also ein alter Sünder, war schon in Mannheim ein unerschrockener Schwimmer und, wie Figura zeigt, sogar Schwimmlehrer. Jedenfalls ist er nicht erst in Berlin (1845—1878), wo nach Laube[217]) der Schwimmsport von Ludwig Devrients Zeiten her in ganz besonderer, sonst nie erreichter Blüte gestanden haben soll, verdorben worden. Daß es in Berlin hervorragende Schwimmmeister gegeben hat, soll freilich nicht geleugnet werden: holte doch z. B. der berühmte Berliner Komiker Unzelmann (1753 bis 1832, 1823 pensioniert) im Alter bisweilen jedes Wort durch ein ermunterndes „He!“ aus dem Souffleurkasten heraus.[218]) — Als Hermann Hendrichs (1809—1871), der berühmte Schauspieler des Berliner Hoftheaters, einst in Hamburg gastierte und zu Beginn des dritten Aktes beim Auftreten auf die Bühne sah, daß der Souffleur noch nicht wieder im Kasten war, machte er sofort Kehrt und verließ die Bühne. Der Vorhang mußte fallen und erst, als Hendrichs sich dann über-

zeugt hatte, daß der Souffleur wieder an seinem Platz war, trat er auf und sprach seinen Monolog.*) [219])

Aber auch Wien darf sich furchtloser Schwimmkünstler rühmen. Ein mutiger Schwimmer war z. B. der berühmte, ewigjunge Bernhard Baumeister (1828 geb.), und seine tüchtigen Leistungen fanden bei seinem 25-jährigen Burgtheaterjubiläum gebührende Anerkennung, indem ihm die Kollegen und Kolleginnen eine von den Damen reich verzierte — Schwimmhose schenkten.[221]) Auf Baumeister und Ludwig Gabillon**) war der Spott Dingelstedts gemünzt, der einst — entgegen dem Fundamentalprinzip von der „Gleichheit aller vor dem Souffleur" — einige junge Anfänger aus der Nähe des Kastens vertrieb, weil dieser wichtige Platz stets „für die wirklichen Hofschauspieler" freibleiben müsse.[224]) — In Magdeburg kam ein Veteran des dortigen Theaters, namens Amberg, ein-

---

*) Samuel Georg Herdt (1755—1818) erklärte auf dem Königlichen Nationaltheater in Berlin dem Publikum einmal frank und frei: „Verzeihen Sie, ich kann nicht weiter spielen, der Souffleur ist nicht auf seinem Posten." Darauf trat er ab; der Vorhang mußte fallen und der Souffleur erst herbeigeschafft werden. In jener Zeit nahm das Publikum dergleichen Zwischenfälle freilich mit großer Gemütsruhe hin.[220])

**) Gabillon, der schwer lernte und leicht vergaß, sah deshalb mit Neid auf seine bessere Hälfte Zerline, die er nie eine Rolle lernen sah und die dennoch ihre Rollen stets im Kopfe hatte und sich nie versprach, jedoch das geringste Versprechen anderer unfehlbar bemerkte.[222]) — „Die Gedächtniskraft", sagt Laube, „ist für den Schauspieler so wichtig, wie die Blutbeschaffenheit für jeden Menschen. Wenn die Worte dem Schauspieler nicht ohne Schwierigkeit gegenwärtig sind, so ist er im Einzelnen wie im Ganzen gelähmt; er ist dann wie ein Soldat, der schießen soll und der mit dem Laden nicht fertig wird." [223])

mal in einem Stück, das ohne Dekorationen probiert war, in arge Verlegenheit: Beim Auftreten fand er den Tisch, an dem er sich mit einem Partner niederlassen sollte, sehr weit vom Souffleurkasten entfernt aufgestellt, — so weit, daß man dort den Einbläser nicht mehr verstehen konnte. Da sagte Amberg denn in seiner Not: „Weißt Du, hier zieht's!" „Du hast recht, hier zieht's", erwiderte die andere gleichgestimmte Seele, und nun rückten beide mit vereinten Kräften und innerem Behagen den Tisch so weit heran, daß sie den unterirdischen Helfer gut verstehen konnten.[225])

❖

Widerspenstige Flüstergeister.

Emil Devrient in Dresden sprach die Rollen, die er oft gespielt hatte, ohne Souffleur und wollte in solchen Rollen sein Spiel nicht durch Zuflüsterungen aus dem Kasten gestört und beeinträchtigt sehen. Andererseits brauchten die übrigen Darsteller aber oft den Anschlag, so daß der Souffleur dem Wunsche Devrients nicht unbedingt nachkommen konnte. — Einst, bei einer Probe der „Braut von Messina", fühlte Devrient sich durch den unterirdischen Helfer auch wieder inkommodiert und gebot ihm Schweigen, indem er ihm zurief: „Schiller! Schiller!" — Schiller, wollte er damit sagen, müsse jeder auswendig wissen und ohne Hülfe des Souffleurs spielen können. Dennoch passierte es ihm alsbald selbst, daß er in einer Szene den Anschlag des Zubläsers mehrfach brauchte, so daß, als dieser nun stumm war, er selbst ihn durch ein „Na, na!" zur Abgabe des Stichwortes ermunterte. Der sonst so gefällige Retter in der Not schwieg aber weiter, lächelte

boshaft und gab dann im Flüstertone nur ein gedehntes „Schiller! — Schiller!“ von sich.*) [226])

Doch dieser Souffleur war das reine Lamm im Vergleich zu jenem, der in einer anderen Schiller-Vorstellung streikte, indem er seine politischen Sympathien und Antipathien mit in seinen Kasten nahm und nur denjenigen Schauspielern helfend beistand, deren Rollen die Farben seiner eigenen politischen Partei trugen. So geschehen in der Napoleonischen Zeit in der Stadt der reinen Vernunft!

Da Königsberg unter der Kontinentalsperre schwer zu leiden hatte, so besaß Napoleon dort damals recht wenig Freunde. Zu den wenigen, deren besonderer Gunst der Kaiser der Franzosen sich in der Pregelstadt erfreute, gehörte jedoch des Theaters Kastengeist, dem daher England und alles Englische verhaßt war. Da wurde unglücklicherweise eines Abends „Die Jungfrau von Orleans“ gegeben. Hoch loderte der Engländerhaß unseres Souffleurs auf. Die Gelegenheit, die verhaßten Briten schwer zu strafen, war günstig. Dort, in seinem Maulwurfshügel, war er Alleinherrscher. Wie, wenn er

---

*) Die Geschichte wird, statt von dem in seinen Studien unermüdlich fleißigen und gewissenhaften Emil Devrient, auch von Theodor Döring erzählt[227]), aber jedenfalls zu Unrecht. Denn, wenn Döring auf seinen Gastspielreisen auch viel an den Herren und Damen im Kasten auszusetzen fand, wovon zahlreiche Anekdoten kursieren, so wird er doch nie einem Souffleur ausdrücklich untersagt haben, seines Amtes zu walten. Vielmehr mußte der Souffleur ihm in der Regel jedes Wort bringen, und auch in klassischen Rollen war er nichts weniger als sicher. Soll doch vielmehr seinen eigenen Worten nach gerade eine Schiller-Rolle, der „Attinghausen“, ihm die unangenehmste unter allen seinen Rollen gewesen sein und zwar eben deswegen, weil er dabei so weit entfernt vom Souffleurkasten sitzen mußte.[228])

einfach alle „Engländer“ des Dramas zappeln ließ? Eine furchtbare Rache! Gedacht, getan! Nur den „Franzosen“ ward er der gütige Helfer; die „Engländer“ mochten sich selbst helfen; sie mochten schwimmend zappeln, ihnen warf er nicht Schwimmgürtel, nicht Rettungsball.

Zunächst verstand niemand diese seltsame Art des Soufflierens; als man aber merkte, daß die Tollheit Methode hatte, drangen Englands Streiter beherzt und leise durch den unterirdischen Kanal in den Kasten, ergriffen den Fanatiker an seinen franzosenfreundlichen Beinen und zerrten ihn aus seinem Bau heraus. Dort trat an seine Stelle nunmehr ein hülfsbereiter Choriſt, der die Sonne Schillers mit gleicher Wärme über Engländer und Franzosen scheinen ließ. Der entthronte Französling soll jedoch in einer entlegenen und finsteren Ecke der unterirdischen Theaterräume derart handgreifliche Beweise von Englands Macht erhalten haben, daß er in der Folge dem stolzen Albion wohl nicht wieder den Krieg erklärt haben wird.[229])

Stürmische und denkwürdige Theatertage.

Eine seltsame Tell-Vorstellung.

Der schon oben (S. 51) genannte Wilhelm Kläger (1817—1875) war ein genialer Künstler und leistete, bis der Alkohol ihn zugrunde gerichtet hatte, auf der Bühne ganz Hervorragendes. In Leipzig, wo Kläger im Jahre 1851 am Stadttheater engagiert war, wurde er vom Publikum vergöttert und durfte sich deshalb recht viel erlauben. Da er schon damals ziemlich stark pokulierte, so kam es wohl vor, daß er in unverkennbar angetrunkenem Zustande die Bühne betrat, aber sein starkes Können, sein hinreißendes Spiel ließen das Publikum darüber hinwegsehen; auch soll ja die grelle Beleuchtung, wie sie von den Rampen, den Kulissen und Soffiten dem Schauspieler in die Augen schießt, auf den Angetrunkenen oft vorteilhaft belebend und befreiend wirken.

Eines Tages beging Kläger in Leipzig jedoch im Rausch einen tollen Streich, wie er kaum jemals sonst irgendwo vorgekommen sein wird. Auf dem Programm stand „Wilhelm Tell"; Kläger gab den Geßler oder vielmehr sollte den Geßler darstellen. Denn, als der Vorhang bereits längst in die Höhe gegangen war,

saß Kläger noch in seinem Stammlokal, dem „Hôtel de Pologne“, und machte keinerlei Miene, ins Theater zu gehen. Da stürzt der Theaterdiener, der Klägers Stammkneipen wohl kannte, atemlos herein: „Herr Kläger, kommen Se doch ins Theater! Se müssen ja gleich uffstreten!“ „Ach was!“ rufen die Kneipbrüder, „jetzt gerade, wo es hier gemütlich wird! Gibt's nicht! Kläger hier bleiben, hier bleiben! § 11: es wird weiter getrunken!“ Kläger erhebt sich und sagt lallend: „Kinder, laßt mich! In einer halben Stunde bin ich wieder bei Euch.“ „Unmöglich!“ ruft alles ihm entgegen. „In einer halben Stunde bin ich wieder hier“, wiederholt Kläger. „Aber der Tell dauert doch noch gewiß zwei Stunden“, meinen die Zechgenossen. „Kinder, ich verspreche Euch: In einer halben Stunde seht Ihr mich hier wieder“, und damit entfernt er sich.

Inzwischen hat der dritte Aufzug seinen Anfang genommen, und es kommt die Szene, in der der Landvogt aufzutreten hat. In großartig düsterer Maske, wie immer, erscheint Kläger-Geßler; Tell, der „dem Hut den Ehrengruß versagte“, wird ihm vorgeführt und von ihm dazu verurteilt, den Apfelschuß zu tun. Tell — der Darsteller soll Marder geheißen haben — fleht:

„Ich soll
Mit meiner Armbrust auf das liebe Haupt
Des eignen Kindes zielen? — Eher sterb' ich!“

Und, da Geßler unerbittlich bleibt, fleht Tell-Marder weiter:

„Ich soll der Mörder werden meines Kinds!
Herr, Ihr habt keine Kinder — wisset nicht,
Was sich bewegt in eines Vaters Herzen.“

Doch alles Flehen rührt den harten Mann nicht. Schon spannt Tell die Armbrust, legt den Pfeil auf und macht nun den letzten verzweifelten Versuch, den Landvogt zu erweichen:

„Erlasset mir den Schuß. Hier ist mein Herz!
Ruft Eure Reisigen und stoßt mich nieder!“

Und nun ereignet sich etwas, was in der Theatergeschichte gewiß nicht ein zweites Mal vorgekommen ist: Finsteren Blicks geht Geßler-Kläger auf Tell zu, legt ihm die Hand auf die Schulter und sagt: „Nun, meinetwegen! Ich erlass' Dir den Schuß; geh' nach Hause und grüß' mir Deine liebe Frau!“ Sprach's und schreitet stolz, wie sich's für einen kaiserlichen Landvogt gebührt, ab durch die Mitte.

Zunächst war das Publikum starr, und den Entrüstungssturm, der dann ausbrach, wird Kläger höchstens noch von seiner Garderobe aus gehört haben. Der Vorhang mußte fallen; empört verließ das Publikum das Theater. Kläger hatte Wort gehalten: in einer halben Stunde saß er wieder bei den Kumpanen, gegenüber im „Hôtel de Pologne.“ *)

---

*) So eine Darstellung des Hergangs! Die Tatsache dieses in der Theatergeschichte wohl einzigen Skandals darf in der Hauptsache als unzweifelhaft angesehen werden. Im einzelnen, insbesondere auch hinsichtlich der Motive und Ursachen, gehen jedoch die verschiedenen Berichte auseinander. Eine Darstellung, die auf eine Mitwirkende jener „Tell“-Vorstellung, die vortreffliche Schauspielerin Frau Günther-Bachmann (1816—1874), zurückgeht [231]), erklärt die Katastrophe so, daß Geßler-Kläger sich durch Tells Flehen habe rühren lassen. Sollen ihm doch nach dieser Schilderung die dicken Tränen über die Wangen gelaufen sein und soll er doch beständig gesagt haben: „Schieß nicht, Tell, schieß nicht!“ Ja, nur mit Mühe habe „Rudolph der Harras“ ihn davon zurückgehalten, dem Tell die Hand zu schütteln.

Wilhelm Kläger (1817—1875).

Der Katzenjammer, sowohl der physische wie der moralische, wird furchtbar gewesen sein. Die Direktion konnte den Missetäter längere Zeit hindurch nicht auftreten lassen. Schließlich vergaßen die Leipziger aber selbst diesen grandiosen Streich wieder oder wenigstens verziehen sie ihn dem genialen Liebling; denn, als Kläger zum ersten Male, als Richard III., wieder auftrat, empfing ihn ein Beifallssturm.[230])

In späteren Jahren sank Kläger durch das Laster des Trunkes tiefer und tiefer und mußte auf kleineren Bühnen sein Dasein kümmerlich fristen. Eines Abends betrat er in einer kleineren oder mittleren Stadt — nach

---

In Wirklichkeit werden wohl mehrere Ursachen und Motive hier zusammengewirkt haben, die Katastrophe herbeizuführen: Zu der Verstimmung über den unfreiwilligen Aufbruch aus der geliebten Stammkneipe, zu der begreiflichen Unlust des Benebelten, in dieser Verfassung zu spielen, und zu dem Gefühl der eigenen augenblicklichen Unzulänglichkeit wird noch die große Rührseligkeit des Trunkenen hinzugekommen sein, und diese verschiedenen Faktoren mögen die Entgleisung herbeigeführt haben. Ob man daneben zur Erklärung des Vorfalls noch ein den Kneipgenossen gegebenes Versprechen annehmen will oder nicht, ist schließlich recht unwesentlich. Man weiß in der Tat nicht recht, was ungeheuerlicher ist: ein Versprechen, die Rolle in kürzester Zeit umzubringen, oder aber ein Landvogt Geßler, der sich durch Tells Bitten erweichen läßt, der dicke Tränen der Rührung vergießt und der dem schon schußbereiten Tell besorgt und gerührt zuruft: „Schieß nicht, Tell, schieß nicht!“ Daß Schauspieler von dem Drama, in dem sie mitwirken, oft sehr stark ergriffen werden, nicht minder stark als das Publikum, und daß sie ihre ganze Energie aufbieten müssen, um sich zu beherrschen, ist nicht wunderbar und ließe sich durch viele Beispiele belegen. Daß bei einem Trunkenen aber die Widerstandskraft gegen derartige Anwandlungen von Rührung erheblich herabgesetzt ist, bedarf keiner Erwähnung.

einer Angabe in Neubrandenburg, nach einer anderen in Bromberg — die Szene, und es zeigte sich sogleich, daß er schwer betrunken war. Das Publikum war empört, zischte und trampelte, und der Direktor forderte von Kläger, er solle sich vor dem Publikum entschuldigen, so gut es gehe.

Kläger ist scheinbar auch einverstanden hiermit, tritt nach vorn an die Lampen, sieht das zischende Publikum mit verächtlichem Blick an, richtet sich dann hoch auf und sagt lallend: „Wenn ein Künstler wie Kläger sich herabläßt, in einem solchen Neste zu gastieren, so muß er entweder verrückt oder besoffen sein — ich habe das letztere vorgezogen.“ [232]) —

Öffentliche Beleidigungen hat Kläger sich von der Bühne herab gewiß häufiger in angetrunkenem Zustande zu schulden kommen lassen und zwar auch schon in seinen relativ „guten“ Tagen. Gab doch in Mannheim, wo der geniale Künstler von 1846 an engagiert war, ein solcher Vorfall den Anlaß zu seiner sofortigen Entlassung (1849): Auf dem Hof- und Nationaltheater, das damals bereits in bürgerlicher Selbstverwaltung stand und von einem Theater-Comité geleitet wurde, gab man David Kalisch' erfolgreiche Posse „Einmalhunderttausend Taler“. Stullmüller erzählt seine Pariser Erlebnisse und, als er dabei den „großen Komiker Bouffé“ erwähnt, leistet sich Zwickauer-Kläger das Extempore: „Bouffé haben wir hier nicht, aber Büffel genug“, und dabei zeigt er seelenvergnügt — auf die Comité-Loge.

Und damit noch nicht genug! Das Publikum freute sich über die öffentliche Beschimpfung des Theater-Comités, dessen Geschäftsführung nämlich keineswegs untadelig gewesen sein soll [233]), und man rief daher den

ungeheuer beliebten Schauspieler ob seines Streichs hervor. Kläger tritt nun heraus und verbeugt sich mit süßlächelnder Miene und zwar abermals ostentativ nach der Comité-Loge hin.[234])

❖

Leipziger Theater-Ouverture.

Am 28. Januar 1868 wurde in Leipzig das „Neue Theater" eröffnet; König Johann von Sachsen wohnte der Eröffnungsvorstellung bei und wurde bei Beginn der Feier im Theater von dem Oberbürgermeister von Leipzig mit einem „Hoch" begrüßt, in das das Publikum lebhaft einstimmte.

Dieses „Hoch" und die Rede des Oberbürgermeisters kamen einem angesehenen Leipziger Bürger, dem Teehändler Kr . . . ., höchst ungelegen; hatte er selbst sich doch fest vorgenommen, den König mit einer Ansprache zu beglücken! Sollte er sich diesen Plan von dem Oberbürgermeister durchkreuzen lassen? Nein, nie und nimmermehr! Unser Freund beschloß also, das von Rudolf von Gottschall verfaßte Festspiel erst vorübergehen und kurz vor dem Beginn von Goethes „Iphigenie", die auf das Festspiel, als die eigentliche Eröffnungsvorstellung, folgen sollte, seine Rede steigen zu lassen.

Nachdem er während des Gottschallschen Festspiels sich draußen aufgehalten, seine Rede überdacht und vor allem sich im Theaterrestaurant tüchtig Mut angetrunken hatte, konnte das Spiel vor sich gehen. Wie geplant, erhob Kr. . sich vor Beginn des Goetheschen Dramas. Zunächst nur allgemeines gelindes Erstaunen! Da jedoch sogleich bei den ersten Worten der Rede die Zunge des

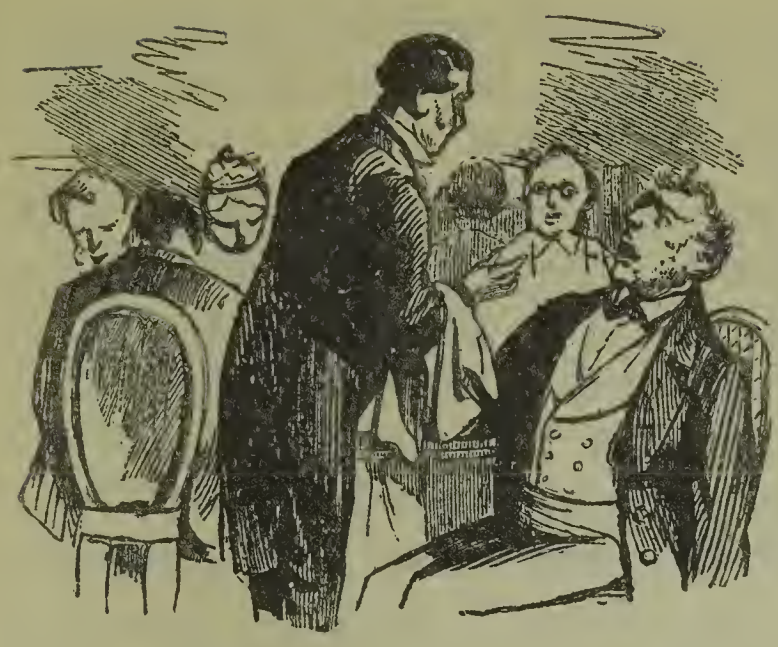
Redners entgleiſte, wurde das Publikum alsbald in heitere Stimmung verſetzt; es ſekundierte und ſoufflierte daher dem Redner bereits, als nun weitere Entgleiſungen und Verlegenheitsgedankenſtriche folgten. Kurz, es entſtand bald eine Art Faſchingsſtimmung, und der völlig verwirrte Redner mußte nur ſehen, ſo ſchnell wie möglich zum Ende zu kommen. Da Ziel und Ende der Rede, das Königshoch, feſtſtand, ſo war eigentlich nichts leichter als der Schluß, und dennoch brachte der Redner auch hier noch eine arge, ja ſogar die ärgſte Entgleiſung fertig, indem er den König Johann mit ſeinem vorletzten, ſchon 1836 verſtorbenen Vorgänger verwechſelte. „Hoch lebe König Anton!“ ſo ſchloß er. Alles quiekte, piepte und brüllte vor Vergnügen, und auch der König ſchüttelte ſich vor Lachen. Aber, wie vergnügt die Stimmung auch ſchon war, ſo wurde ſie doch noch vergnügter, als nun plötzlich nach dieſem Lapſus und nach der erſten Lachſalve von der Galerie herab der Ruf ertönte: „Anton, ſteck den Degen ein!“ [235])

Dieſen Rat wird „Anton“ denn für die Folge auch wohl beherzigt haben.

❖

Bayreuth 1876.

Als Richard Wagners Nibelungen-Tetralogie in dem neuerbauten Feſtſpielhauſe in Bayreuth 1876 zum erſten Male aufgeführt wurde, fanden die materiellen Bedürfniſſe der zahlreich herbeigeſtrömten Fremden nur ſehr dürftige Befriedigung. In dem kleinen, auf ſolchen Fremdenverkehr noch nicht eingerichteten Orte herrſchte nicht nur hochgradige Wohnungsnot, ſondern auch Nahrungsmangel bezw. Teuerung, eine Miſere, die ein Witzblatt folgendermaßen illuſtrierte:



Loge: Was hatten Sie?

Patron *): Ich hatte gar nichts. Als die Schüssel zu mir kam, war sie leer.

Loge: Sein's froh. Da haben Sie nur 4 Mark zu zahlen.[236]) —

Die Festspielbesucher nährten sich daher vielfach ambulatorisch von Brot und Würsten. Eines Tages passierte jedoch etwas ganz Sensationelles: Man hatte vor dem Theater einen Herrn gesehen, der eine Butterssemmel verzehrte und ob dieses seltenen Genusses natürlich allgemeinen Neid erregte. Der bekannte Humorist Daniel Spitzer erzählte, man habe aus der Butterssemmel sofort allgemein den Schluß gezogen, der Herr könne niemand anders gewesen sein als der Großherzog von Weimar.[237])

❖

Gebt ihr ein Stück, so gebt es nicht in Stücken!

Die größte Leistung Dingelstedts aus seiner Weimarer Generalintendanten-Zeit ist die bühnengerechte und bühnenwirksame Bearbeitung, Inszenierung und Aufführung der sämtlichen Shakespeareschen Königs-

*) Zur Aufbringung der Mittel für Vorbereitung und Aufführung der Nibelungen-Tetralogie war 1871 der „Patronatverein" gegründet resp. waren „Patronatsscheine" ausgegeben.

dramen, die er zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters an sieben Abenden hintereinander (Ende April 1864) herausbrachte.

Ein weiteres großes Ereignis, allerdings fast mehr eine theatergeschichtliche Kuriosität, aus Dingelstedts Weimarer Theaterleitung ist die Aufführung der Wallenstein-Trilogie an einem Tage, einem Sonntage (November 1863): Von 11 bis $12^1/_2$ Uhr wurde „Wallensteins Lager", von 2 bis $4^1/_2$ Uhr „die Piccolomini" und von 6 bis gegen 11 Uhr „Wallensteins Tod" gegeben.*)

*) Am Mannheimer Hof- und Nationaltheater wurden im Jahre 1879, zur Feier des hundertjährigen Bestehens dieser berühmten Bühne, beide Teile des „Faust" an je einem Tage aufgeführt. Die Aufführung des zweiten Teils begann um 5 Uhr nachmittags; um 9 Uhr, nach dem 2. Akt, fand eine Pause von einer Stunde für das Abendbrot statt. Um 10 Uhr fand sich das gesamte Publikum wieder ein und harrte bis zum Schluß, 1 Uhr 20 Min., aus.[239]) — Auch ein Beispiel einer langen Bühnenprobe: Am 22. Okt. 1880 wurde in Hannover zum ersten Male „Der Blitz", Oper in 3 Akten von Halévy, aufgeführt. Der Kapellmeister Ernst Frank studierte diese von nur vier Personen darzustellende Oper so sorgsam ein, daß er die Gelegenheit, die ein vorstellungsfreier Tag (Bußtag) bot, benutzte, um auf der Bühne eine Klavierprobe abzuhalten, die von 5 Uhr nachmittags bis gegen 1 Uhr nachts währte.[240]) Bei den „Meiningern" kamen Proben von dieser Länge sogar häufiger vor, und vor Mitternacht war die um 5 oder 6 Uhr beginnende Probe selten beendet. Der fürstliche Regisseur, Herzog Georg, mit seiner Gemahlin Freifrau von Heldburg, die früher bekanntlich selbst der Bühne, als Ellen Franz, angehört hat, waren von Anfang bis zu Ende zugegen. Keine Pause fand statt, höchstens holte der Herzog, der vom Parkett aus und durch Vermittelung eines Intendanzrats Regie führte, ein in Papier gewickeltes Butterbrot aus der Tasche heraus.[241]) — Schließlich sei aus der älteren Zeit ein Beispiel einer noch längeren Probe angeführt: Im Theater an der Wien sollte 1832 Johann Nestroys große Ausstattungsparodie „Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid, die verfolgte Wittib" zum ersten Male aufgeführt

Durch die Aufführung an einem Tage sollte insbesondere auswärtigen Besuchern, Landgeistlichen, Lehrern usw., eine bequeme Gelegenheit gegeben werden, das große Schillerwerk vollständig im unmittelbaren Zusammenhange zu genießen, und tatsächlich waren denn aus nah und fern große Scharen zu der Aufführung, die künstlerisch musterhaft war und glänzend verlief, herbeigeströmt.

Die Pausen zwischen den einzelnen Teilen der Trilogie mögen nun allenfalls für das Publikum zur Erholung oder wenigstens zur Beköstigung genügt haben; für die Schauspieler waren diese Pausen aber natürlich nicht lang genug, um die Bühnenkostüme abzulegen, die Zivilkleider anzulegen, dann nach Hause zu gehen, dort zu essen, darauf wieder ins Theater zu gehen und dort abermals die Umkleidung für die Bühne vorzunehmen. Für die Mitwirkenden ergab sich daher, da sie bereits vor 10 Uhr morgens im Theater antreten mußten, die Notwendigkeit, den ganzen Tag bis gegen Mitternacht im Theater zu bleiben, und in den Pausen vollzogen sich denn hinter den Coulissen im Musiksaal des Theaters, wo Speisen und Getränke serviert wurden, abermalige Aufführungen von „Wallensteins Lager“: Da spielte „Buttler“ mit „Piccolomini“ senior und junior Whist, „Terzky“ mit „Wrangel“ Sechsundsechzig; in einer

---

werden. Am Tage der Premièrenvorstellung, morgens 8 Uhr, begann die Generalprobe, und nachmittags um ¾6 Uhr, als schon die Menschen an der Kasse standen, war der dritte (letzte) Akt noch nicht probiert. Der Kapellmeister mußte sich mit dem Orchester in den Probesaal begeben und konnte dort den letzten Akt nur noch flüchtig durchnehmen. Die Vorstellung hatte den günstigsten Erfolg und war um 10 Uhr beendet. Direktor, Kapellmeister, Schauspieler und Musiker hatten während 14 Stunden das Theater nicht verlassen.[242])

Saalecke hatte sich um „Illo“ und „Seni“ und eine Batterie Rotspohnbouteillen, die der Schloßkeller in vortrefflicher Qualität gespendet hatte, eine feuchte Ecke gebildet; mit Sporengeklirr durchmaß „Wallenstein“ in großen Schritten den weiten Saal, den Rauch einer Zigarre vor sich hinblasend, während „Isolani“, auf eine Bank hingestreckt, in Erinnerung an das gewohnte und jetzt schmerzlich entbehrte Mittagsschläfchen über dieses „Biwakleben“ knurrte.

In der Folge hat auch Dingelstedt die Trilogie an zwei aufeinanderfolgenden Abenden gegeben, wie es sonst an den meisten Bühnen geschieht.[238])

❖

Kritische Theatertage in Ilmathen.

Goethe ließ im Jahre 1802 auf dem Theater in Weimar Friedrich Schlegels „Alarkos“ aufführen. Da Goethe selbst in Jena beschäftigt war, hatte Schiller die Einstudierung übernommen, sah jedoch der Aufführung mit „bedenklichen Sorgen“, denen Goethe übrigens beistimmte, entgegen. In der Aufführung (29. Mai 1802) erzielte das Stück, nach Schillers Urteil „ein seltsames Amalgam des Antiken und Neuestmodernen“, denn auch keinen Erfolg, sondern erlitt sogar die von Schiller befürchtete und vorhergesagte „totale Niederlage“.[243]) An einer Stelle fühlte ein Teil des Publikums sich bewogen, mit lautem Lachen gegen das Stück zu demonstrieren. Da sprang Goethe, der sich hierdurch, wohl mit Recht, persönlich verletzt fühlte, wütend in seiner Loge auf und rief mit seiner Donnerstimme: „Man lache nicht!“[244]) —

Auguſte Stich-Crelinger mit ihren Töchtern Bertha und Klara Stich.

Für die Aufführungen der „Räuber“ in Weimar genossen die Jenenser Studenten von jeher große Freiheiten*), ein Privileg, das bekanntlich auch heute noch besteht. Einmal trieben es die Studenten besonders arg: viele hatten die Röcke ausgezogen; sie ließen die Bierflaschen kreisen, rauchten und sangen Lieder, die nichts weniger als salonfähig waren.**) Das war Goethe denn

*) Die Fürstlichkeiten besuchten diese Vorstellungen nie. — In späterer Zeit, in der Saison 1850/51, wohnte der Landesherr — Großherzog Karl Friedrich — einmal einer Räuber-Vorstellung bei, weil Emil Devrient als Karl Moor gastierte. Schon um halb sechs Uhr war das Theater zum Erdrücken voll, und unter dem Studenten-Publikum herrschte eine derartige Ausgelassenheit, daß Devrient empört war und dem Intendanten Karl von Beaulieu-Marconnay erklärte: „Ich spiele nicht, Herr Intendant. Vor einem solchen Janhagel spielt ein Künstler nicht!“ Der Intendant suchte den Überempfindlichen zu beruhigen, stellte ihm vor, daß er während der Vorstellung ein sehr andächtiges, dankbares und begeisterungsfähiges Publikum haben werde, — vom Zuschauerraum donnerte ihnen in diesem Moment gerade, eine seltsame Bekräftigung der eben gesprochenen Worte des Intendanten, das „Ça, ça, geschmauset, laßt uns nicht rappelköpfisch sein“ entgegen — und wies auf das in Aussicht stehende Erscheinen des Großherzogs hin, der nur des Gastes wegen kommen werde. In der Tat verlief die Vorstellung denn auch ordnungsmäßig. Die Studenten, die vor der Vorstellung sich und das übrige Publikum mit ihren Gesängen und Scherzen unterhalten und belustigt hatten, zeigten sich während der Vorstellung als aufmerksame, dankbare Zuhörer. Nur nach dem ersten Verse des Räuber-Liedes („Ein freies Leben führen wir“, 4. Akt, 5. Szene) erhob sich in hergebrachter Weise der studentische Praeses im Parterre und gebot den Räubern auf der Bühne „Silentium!“, worauf aus 400 Studentenkehlen das „Gaudeamus igitur“ erklang.[245])

**) Auch in dem Lauchstedter Theater vollführten Hallenser Studenten, „der Auswurf der Universität“, in einer „Räuber“-Vorstellung wüste Radauszenen (1799), pfiffen alle anderen Theaterbesucher aus und eröffneten gegen die Bühne eine regelrechte Kirschkernkanonade. Freilich hatten sie, wenn auch in geringerem Maße,

doch zu arg: er erhob sich in seiner im Parterre befindlichen Loge und rief mit seiner mächtigen Stimme: „Man vergesse nicht, wo man ist!“*) Die Studenten, von denen viele den großen Weimaraner in Jena oft genug gesehen hatten und ihn also kannten, respektierten den Befehl des großen Mannes sogleich: sie brachten ihre Kostüme in Ordnung und ließen Pfeifen und Bierflaschen verschwinden.[249])

❖

Der Tag der Rache.

Am Königlichen Hoftheater in Hannover sollte die neue Saison am 26. August 1877 mit „Lohengrin“ eröffnet werden, doch weigerte der Vertreter des Telramund, Georg Nollet (geb. 1844), sich hartnäckig, aufzutreten, da er durch eine behördliche Verfügung sich

---

schon vorher, in Vorstellungen anderer Stücke, die Bühne mit Kirschkernen beschossen und sie über das Orchester weg mit Blättern besät. Gegen jenes Riesenbombardement in der Räuber-Vorstellung trat nun Goethes „Wöchner“ (Regisseur) aber doch energisch auf und stellte die vollkommene Ordnung wieder her.[246])

*) Goethe, dem das studentische Publikum in seinem Theater überhaupt nicht genehm war, soll auch gedroht haben, die Unruhigen durch die wachhabenden Husaren hinausführen zu lassen.[247]) — Unter den Jenenser Studenten dieser oder eventuell einer anderen, ähnlich stürmisch verlaufenen „Räuber“-Vorstellung in Weimar war Wolfgang Menzel. Er erzählte das Erlebnis viele Jahre nachher einmal Gutzkow: Mit „widerwärtighäßlich schnarrender Stimme“ habe die „hagere, lange Gestalt im schwarzen Frack, mit Ordensstern, weißem, scharfmarkiertem Kopf“, die da plötzlich in einer unteren Proszeniumsloge sich erhob, den sich laut streitenden Studenten „Ruhe!“ geboten, und die „verächtlichtuende, von oben herabsehende, impertinente Art“ Goethes machte Menzel noch damals, nach Jahren, verantwortlich für den glühenden Haß, den er allezeit gegen den Dichterfürsten gehegt hat.[248])

— wohl mit gutem Grund — beleidigt fühlte und infolge der erlittenen Aufregung krank zu sein behauptete. Es blieb nichts anderes übrig, als das Theater an diesem Tage zu schließen, was die Intendanz durch einen Anschlag, etwa folgenden Inhalts, ankündigte: „Wegen fortgesetzter Weigerung des Herrn Nollet, heute abend zu singen, bleibt das Königliche Theater heute geschlossen.“ *)

Der aufsässige Sänger sollte für seine passive Resistenz schwer gestraft werden; denn nicht nur wurde ihm von der Intendanz eine empfindliche Ordnungsstrafe auferlegt, sondern bei seinem Wiederauftreten — am 6. Oktober, also nach 6 Wochen — strafte ihn auch das Volksgericht. Kaum hatte er die Bühne betreten — als Herr Fluth in den „lustigen Weibern von Windsor“ —, so erhob sich im Publikum ein wüstes Pfeifen, Zischen und Trampeln, das sich jedesmal wiederholte, wenn der wie begossen dastehende Sänger einen neuen Versuch machte, sich Gehör zu verschaffen.

Die Intendanz hatte von dieser Stimmung der Volksseele wohl vorher einen Hauch verspürt; sie hatte jedenfalls mit derartigen Szenen vorher gerechnet und hatte die Polizei benachrichtigt. So saßen denn, überall unter das Publikum verteilt, Polizisten im Theater und fahndeten eifrig auf die Pfeifer und Trampler; aber auch die Verschwörer waren vorsorglich gewesen, und jedesmal, wenn ein Auge des Gesetzes einen Pfeifer in flagranti ertappt zu haben glaubte und ihn untersuchte, um ihn eventuell sogleich aus dem Theater zu entfernen, fand sich keinerlei Musikinstrument bei ihm vor: die Pfeife war inzwischen längst geborgen, näm-

*) Vgl. dazu die Bekanntmachung S. 143/144, Anm.

lich — verschluckt. Wohlweislich hatte man — Zuckerpfeifen benutzt. Das corpus delicti im Magen, konnte dann jeder ertappte Missetäter die harmloseste Miene von der Welt aufsetzen und noch obendrein die beleidigte und empörte Unschuld spielen.

Obwohl die Polizei somit ziemlich ohnmächtig war, stellte sich schließlich die Ruhe wieder her, und die Oper nahm ihren normalen Verlauf. Da der geächtete Sänger klug genug war, bei dem Applaus an den Aktschlüssen unsichtbar zu bleiben, so ging die Vorstellung ohne weitere Störungen zu Ende. Am nächsten Tage, Sonntag, den 7. Oktober, erfolgte jedoch wider Erwarten noch ein Nachspiel: Mochte der Grund sein, daß „Lohengrin" gegeben wurde und Nollet wieder in der Rolle des „Telramund" auftrat, in der er sr. Zt. gestreikt hatte, oder wollte auch das Sonntagspublikum nur seinen Anteil an dem Strafverfahren haben, — kurz, sobald der Vorhang in die Höhe ging und das Publikum den Grafen Telramund-Nollet erblickte, erhob sich von neuem ein ohrenbetäubender Lärm. Nollet zitterte und bebte, aber dennoch entrangen sich seinem Munde, wohl mehr unbewußt, im schönsten hannöverschen Platt die Worte: „Na nu? Hüde wedder?" Der unfreiwillige Galgenhumor wirkte kalmierend: die Missetat war gesühnt und fortan vergessen, und der Sänger stand wieder wie zuvor in der Gunst des Publikums.*) [250])

❖

*) Dazu eine Episode aus dem Leben von Lina Fuhr (1828—1906): Die Künstlerin wirkte in den Jahren 1848—1852 in Hamburg auf den damals vereinigten Bühnen des Stadttheaters und des Thalia-Theaters und wurde von dem Publikum der Hansestadt außerordentlich verehrt und gefeiert. Umsomehr waren manche der Hamburger Verehrer nun gekränkt, als die Vielgefeierte ein

Das Theater als Tribunal.

Am Abend des 6. Februar 1823 wurde Berlin durch ein blutiges Drama in Aufregung versetzt: Der Hofschauspieler Wilhelm Stich (1794—1824), der Gatte der berühmten Heroine Auguste Stich, nachmaligen Crelinger*), geborenen Düring (1795—1865), hatte auf der Treppe seines Hauses ein Rencontre mit einem glühenden Verehrer seiner Frau, dem Grafen Blücher, einem Enkel des „Marschall Vorwärts“ [252]), gehabt. Dabei war es zu Tätlichkeiten gekommen, und Stich war, von einem Dolchstoß Blüchers verwundet, blutend und mit einem gellenden Aufschrei

---

Engagement an die Berliner Hofbühne annahm. Dazu gab es zum Schluß auch noch arge Differenzen mit der Hamburger Direktion, die einmal, als die Fuhr krank war, durch den Regisseur verkünden ließ, Fräulein Fuhr wolle aus Chikane gegen die Direktion nicht spielen.

Als die Künstlerin nun zuguterletzt in Hamburg, in einem neueinstudierten Stücke, nochmals auftreten sollte, rieten wohlmeinende Freunde ihr entschieden davon ab: das Publikum sei über ihren Undank erbittert, da sie aus Hamburg, das ihr so viele Verehrung bewiesen habe, fortgehen wolle und schon in der letzten Zeit gar nicht mehr aufgetreten sei; sie müsse deshalb das Schlimmste, zum mindesten Pfeifen, Zischen und die Forderung öffentlicher Abbitte, gewärtigen, wenn sie auftrete.

Der gefürchtete Tag (21. Februar 1852) kam heran; Lina Fuhr spielte und wurde bei ihrem ersten Auftreten — von einem Sturm des Beifalls, mit Jauchzen und Bravorufen, untermischt von dem Ruf: „Hierbleiben!“ empfangen. — Die Besorgnisse ihrer Freunde waren unbegründet gewesen; nichtsdestoweniger hatte, wie sie am nächsten Tage erfuhr, einer ihrer Anhänger, ein Fabrikbesitzer, den sie nie gesehen und auch in Zukunft nie kennen lernte, zweihundert seiner Arbeiter ins Theater geschickt mit der Weisung, jeden Pfeifer sofort an die Luft zu befördern, doch hatten diese Schutztruppen gar nicht nötig gehabt, irgendwie in Aktion zu treten.[251])

*) Siehe auch unser Bild zu S. 160.

auf der Treppe zusammengebrochen. So fand ihn seine Gattin, und unter ihrer sorgsamen Pflege erholte der Verwundete sich langsam wieder, freilich nur noch zu kurzem Leben, da er schon im Jahre darauf, angeblich jedoch nicht infolge der Verwundung, in sein frühes Grab sank.

Die Angelegenheit, die wir hier nur ganz kurz erzählten, zumal sie auch nicht in allen Punkten völlig geklärt ist, beschäftigte damals ganz Berlin. Die Theaterkreise natürlich in erster Linie! Der alte Komiker Ferd. Unzelmann (1753—1832), der erste Mann der verstorbenen, viel verehrten Friederike Unzelmann-Bethmann († 1815), meinte zynisch: „Wenn alle Verehrer meiner seligen Friederike mir auch nur einen Stich versetzt hätten, wie jetzt dem armen Stich, ich wäre längst — zum Sieb geworden.“ [253])

Der verwundete Stich hatte seiner Gattin verziehen resp. hatte sich von ihrer Schuldlosigkeit überzeugen lassen. Nicht so jedoch die öffentliche Meinung! Dem ersten Wiederauftreten der berühmten Künstlerin — am 8. Mai 1823 — mußte man daher als einem kritischen Tage erster Ordnung entgegensehen, umsomehr als Friedrich Wilhelm III., wie erzählt wird, den ausdrücklichen Befehl gegeben hatte: „Polizei nicht einmischen! Publikum richten lassen — Recht dazu hat!“ — eine Auffassung, über deren prinzipielle Berechtigung man gewiß verschiedener Ansicht sein kann. Einer, der grundsätzlich hierüber anders denken mochte oder der wenigstens in dem vorliegenden Falle auf der Seite der Künstlerin stand, war der Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz, der Schwager des Königs. Er sorgte daher dafür, daß für jenen Abend kein Student ein Billet erhielt, dagegen fast

alle Offiziere Berlins, natürlich mit entsprechender Instruktion versehen, die Vorstellung besuchten. Obwohl so die gefährlichsten Gegner, zugleich die Virtuosen der Katzenmusik, ferngehalten, andererseits reichliche Schutztruppen zugegen waren, wurde jener Abend für Auguste Stich dennoch zu dem schwersten und peinlichsten ihres Lebens; sie mußte die größten Demütigungen ertragen: es gab einen furchtbaren Auftritt mit minutenlangem Zischen, Pfeifen, Hohnlachen und einem Hagel der gröbsten Schimpfworte. Die große Künstlerin ertrug alles mit Fassung, doch blieb von jenem Abend bei ihr eine Bitterkeit des Gemüts zurück, obwohl ihr die Sonne der Volksgunst bald wieder von neuem in hellem Glanze erstrahlte.[254])

❖

Im Königstädtischen Theater in Berlin wurde zum ersten Male „Gebrüder Fidibus“ gegeben, und das Publikum nahm das Stück mit großem Lärm auf. Ein Teil der Zuschauer schrie: „Aufhören!“, der andere Teil: „Weiter spielen!“

Schließlich trat für einen Moment Ruhe ein, und dies benutzte Philipp Grobecker (1815—1883), einer der beiden auf der Bühne agierenden Schauspieler, um, zu seinem Partner Hänsel gewandt, zu sagen: „Um beiden Parteien des Publikums zu genügen, spiele Du weiter, und ich werde aufhören.“

Damit wandte er sich zum Gehen. Ein homerisches Gelächter und donnernder Beifall folgten ihm.[255])

❖

Frau von Biron, Herzogin von Lauzun, erlebte in Paris zur Zeit der französischen Revolution im Theater einen unruhigen Abend. Das Publikum randalierte, und auch der Herzogin flogen in ihre Loge zwei Orangen. Gerade in diesem Augenblick trat Lafayette ein. Graziös überreichte sie ihm die Orangen und sagte: „Hier, mein Herr, nehmen Sie — die Früchte der Revolution!“[256])

Adolfine Neumann (1822—1843).

Bühnenfreiheiten.

Helmerding und Bismarck.

Am 17. April 1863 interpellierte der Abgeordnete Twesten im preußischen Abgeordnetenhause die Regierung in der dänisch-deutschen Frage, und der Ministerpräsident von Bismarck beantwortete die Interpellation kurz. Bekanntlich standen in jenen Jahren („Konfliktszeit") Regierung und Parlament einander in beständiger Kampfesstellung gegenüber, und auch an diesem Tage wurde durch Bismarcks Erklärung:

„Wenn wir es für nötig finden, Krieg zu führen, so werden wir ihn führen mit und ohne Ihr Gutheißen",

sogleich eine Schärfe in die Debatte hineingetragen, wie sie durch die Verhandlungen des Tages jedenfalls nicht gerechtfertigt war.

Nach der Antwort des Ministerpräsidenten beschloß das Haus die Besprechung der Interpellation, und vor oder zu Beginn der Diskussion verließ Bismarck den Sitzungssaal. Das Haus durfte sich hierdurch verletzt oder doch zum mindesten vernachlässigt fühlen, zumal ihm nach der Verfassung (Art. 60) das Recht zustand, die Anwesenheit der Regierung zu fordern. Nachdem der erste Diskussionsredner, der Abg. Dr. Löwe-Bochum, in der Parlamentsgeschichte als Löwe-Kalbe bekannt, seine Rede geschlossen hatte, beantragte daher

der Abg. Dr. Virchow, die Debatte zu vertagen und die Minister zur Anwesenheit bei der Fortsetzung einzuladen. Gerade in dem Momente, als Virchow diesen Antrag stellte, trat unter „großer Heiterkeit“ Bismarck in den Sitzungssaal, und Virchow zog nun seinen Antrag zurück. Damit wäre dieser Zwischenfall gewiß erledigt gewesen, wenn nicht Bismarck sogleich das Wort ergriffen hätte, um zu erklären:

„Ich wollte nur zur Beruhigung der Herren bemerken, daß sowohl der Herr Vorredner, als der letzte Herr Redner im Nebenzimmer vollkommen verständlich war.“

Die fortdauernde „große Unruhe“, die der amtliche Sitzungsbericht hier verzeichnet, war nicht ganz unbegründet, und es knüpfte sich an diese Bemerkung des Ministerpräsidenten eine längere Debatte. Bismarck selbst fand zwar in der Tatsache, daß er „bei der sonoren Stimme der Herren Vorredner den Vorteil gehabt“ habe, die Reden zu hören und zugleich im Nebenzimmer arbeiten zu können, keinerlei Veranlassung zu „sittlicher Entrüstung“, doch entgegnete ihm der Abg. Immermann, ein Bruder des Dichters, unter lebhafter Zustimmung der Linken: „Die Herren Minister verkehren mit dem Hause nicht hinter den Türen, sondern im Hause.“ [257])

Der Vorfall wurde in der Presse[258]) und im Publikum viel besprochen und belacht, und vor allem Bismarcks Äußerung, es sei nicht nötig, ihn zu rufen; eine so sonore Stimme wie die des Redners höre er auch im Nebenzimmer, war noch in aller Munde, als einige Wochen später der Ministerpräsident mit dem sächsischen Minister von

Beust, der wegen einer diplomatischen Verhandlung zwischen Preußen und Sachsen*) damals in Berlin weilte, das „Königstädtische Sommertheater“ des Direktors Wallner (Blumenstraße) besuchte. Karl Helmerding (1822—1899), der beliebte Komiker, sang in seiner Rolle ein sehr wirksames Couplet, das Bismarcks strenge Maßnahmen gegen die Presse geißelte, und fand stürmischen, ostentativen Beifall, und auch Bismarck und sein sächsischer Kollege lachten herzlich. Helmerding mußte das Couplet da capo singen, und das Publikum verlangte es nach dem zweiten Abtreten des Schauspielers nochmals da capo. Jetzt aber folgte Helmerding dem Hervorruf zunächst nicht, sondern verharrte hinter der in dem Stück erforderlichen Theaterflügeltür, die frei und mitten auf der Bühne stand. Erst, als der Applaus stärker und stärker wurde und Helmerding immer wieder gerufen wurde, trat er hinter seiner Tür hervor und sagte: „Es ist nicht nötig, mich zu rufen; ich höre auch hinter der Tür so lauten Applaus wie diesen.“ **)

*) Verhandlung über den Beitritt Sachsens zu dem französisch-preußischen Handelsvertrag; 15.—20. Mai 1863.

**) Auch am Theater in Hannover gab die schleswig-holsteinische Frage den Anlaß zu einem Extempore, wenn auch einem von ganz anderer und viel weniger harmloser Art. Es war im Januar 1864, als in Hannover eine Landesversammlung tagte, um gegen die Einmischung Englands in die schleswig-holsteinische Frage und insbesondere gegen eine Drohnote Englands an Hannover zu protestieren. Zu Ehren dieser Versammlung nun gab es am 10. Januar im Hoftheater eine Festvorstellung von Marschners Oper „Templer und Jüdin“ mit Albert Niemann als „Wilfried von Ivanhoe“. Da sang Ivanhoe-Niemann in seinem Preislied auf England nicht die Textworte: „Du, stolzes England, freue Dich!“, sondern versprach sich absichtlich und sang: „Du, stolzes England, schä — freue Dich!“ Die im Theater befindlichen Versammlungsteilnehmer und ebenso das

Das geistvolle Impromptu entfachte natürlich lebhaften Jubel; aller Augen waren auf Bismarck gerichtet, der selbst am stärksten applaudierte und sich hinterher, in der Pause, den berühmten Komiker vorstellen ließ.

Auch später haben zwischen Bismarck und Helmerding die persönlichen Beziehungen weiter bestanden; der Kanzler lud den Künstler einmal zu sich ein, sprach ihn auf der Kurpromenade in Kissingen mehrfach an und dankte ihm für seine witzigen Zuschriften mit mancher geistvollen Antwort. Als Helmerding z. B. zum 70. Geburtstage Bismarcks, also zum 1. April 1885, gratulierte, antwortete der Kanzler mit dem Telegramm: „Herzlichsten Dank für den Glückwunsch zum Siebzigsten! Aber die ersten Siebzig sind doch die besten!“ [259])

❖

Erlaubt ist, was gefällt.

Schon zu Wenzel Scholz', des letzten „Wiener Komikers“, Zeit sollen die Czechen in der Kaiserstadt sich nur mäßiger Beliebtheit erfreut haben. Einst fragte Scholz, der ja viel und stets geschickt extemporierte, in einer Posse einen kleinen Statisten, dessen Nationalität er genau gekannt haben wird, ganz unerwartet: „Was bist denn du für a Landsmann, Klaner?“ — „Bin ich Böhm“, lautete der Wahrheit gemäß die Antwort. Darauf Scholz im Tone des tiefsten Mitleids,

---

übrige Publikum, das der politischen Ereignisse wegen gleichfalls in erregter Stimmung war, sprangen von den Sitzen auf und spendeten dem mutigen Sänger brausenden Beifall. Der englische Gesandte Peater verließ mit Gemahlin ostentativ das Theater.

Niemann erhielt von vielen Seiten Dankschreiben, von der Intendanz aber natürlich den unvermeidlichen Strafzettel.[260])

dessen er nur fähig war: „Oarmer Kerl, so jung und schon a Behm!“ [261])

❖

Und er erhob die Hände zum lecker bereiteten Mahle.

Von Albert Niemann (geb. 1835) vernahmen wir soeben bereits ein kühnes Extempore aus jenen Jahren, da der berühmte Sänger am Hoftheater in Hannover wirkte (1854—1866). Noch von einem anderen Einfall, der freilich weniger gewagt, aber dafür recht amüsant ist, weiß man aus dieser hannoverschen Periode Niemanns und zwar aus dem Anfang der sechziger Jahre, aus einer Aufführung von „Fra Diavolo“, zu erzählen:

In dem ersten Akt, da, wo Diavolo resp. der „Marquis von San Marco“ sich von dem Wirt Matteo und seiner Tochter Zerline das Souper servieren läßt, klopfte Diavolo-Niemann der vor ihm stehenden Attrappe von einem gebratenen Huhn mit seinem Messer kräftig auf die Holzbrust und sagte dabei in übermütiger Laune: „Donnerwetter! diesem Huhn bin ich, glaube ich, schon öfters begegnet!“

Schallendes Gelächter aus dem ganzen Theater einschließlich der Königsloge — die Königliche Familie war vollzählig anwesend — war die nächste Folge, und die weitere war die, daß hinfort die in den Stücken vorgeschriebenen Speisen und Getränke nicht mehr in cachierter Form, sondern in natura und zwar in vorzüglicher Qualität verabreicht und nun natürlich auch genossen wurden.*) [262])

❖

*) Auch einem berühmten Pariser Sänger, angeblich Capoul (geb. 1839), rechnet man es als Verdienst an, in dieser wichtigen Frage

Fanny Janauschek (1829—1905) entwickelte sich in Frankfurt a. M., wo sie in den Jahren 1848—1861 engagiert war, zu der weltberühmten Tragödin, der „deutschen Rachel". In dieser Frankfurter Zeit war der Bankier Bernus, ein Mann von kleiner Figur, aber großem Ansehen in der Stadt, der besondere Verehrer der Künstlerin. — In einem Lustspiel nun hatte die Janauschek eine Rolle, in der sie einen Umhang, einen „Burnus", wie sie damals beliebt waren, abnehmen und auf einen Stuhl legen mußte. Bei ihrem Abgang sprang einer der Mitwirkenden, Friedrich Hassel (1798—1876), der lange Jahre in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. gewirkt hat und dort ungeheuer beliebt war, hin zum Stuhl, nahm den „Burnus" und präsentierte ihn der Janauschek mit den Worten: „Nehmen Sie doch Ihr kleines ‚Bernüsche' mit!"

Das Publikum nahm den witzigen Einfall des beliebten Künstlers mit hellem Vergnügen und lebhaftem Dank auf, aber hinter den Kulissen machte die zornige, heißblütige Czechin dem Frechling eine bitterböse Szene.[264])

❖

Ein stummes Extempore.

In Wien waren 1846 zur größten Unzufriedenheit der Bevölkerung die „Kaisersemmeln" allmählich kleiner

---

der Naturwahrheit eine Gasse gebahnt zu haben. Der Sänger hatte — es soll gleichfalls in den sechziger Jahren gewesen sein — statt des bisher servierten hölzernen Huhns ein wirkliches verlangt, hatte aber bei der sparsamen Direktion nichts weiter erreicht, als daß das hölzerne Huhn verschwand und ein aus Pappe recht naturgetreu angefertigtes an die Stelle trat. Damit war aber der Sänger keineswegs zufrieden gewesen und so hatte er denn in der Vorstellung — zum größten Gaudium des Publikums, wie man sich denken kann — das ihm vorgesetzte Papierhuhn tranchiert.[263])

und kleiner geworden. Als Wenzel Scholz, der berühmte und beliebte Komiker, nun einst in einer Posse in einem komischen Kostüm zu erscheinen hatte, trug er drei dieser winzigen Kaiserſemmeln und zwar — als Chemisettenknöpfe.

Das Publikum jubelte natürlich über diese köstliche Verhöhnung der Bäckergilde. Doch der Polizeipräsident Joseph Sedlnitzky, der als komische Person, wenn auch als unfreiwillige, kaum minder berühmt war als Scholz, jubelte nicht mit, sondern ließ den Komiker kurzerhand brummen — wegen Aufhetzung des Publikums.[265]) Man sieht, daß auch ein völlig stummes Extempore recht gefährlich sein kann.

Kulissenspäße.

Der Hut auf der Bühne.

Hüte, wenigstens die mit einem männlichen Kopfe darunter, gehören auf allen guten Theatern zu den auf der Bühne verbotenen Gegenständen, es sei denn, daß die Forderungen des betreffenden Stücks eine Ausnahme von der Regel verlangen.*) Zu den kleinen Eigentümlichkeiten von Chéri Maurice (1805—1896), dem weitblickenden und tüchtigen Hamburger Theaterleiter, gehörte es nun, daß er sich höchlichst entrüstete, wenn jemand beim Betreten der Bühne es unterlassen hatte, den Hut abzunehmen. In der Hausordnung seines Thalia-Theaters war denn auch das Aufbehalten der Kopfbedeckungen auf der Bühne ausdrücklich und streng verboten**), und selbstverständlich beachteten die ständigen

*) Den Hut auf der Bühne aufzubehalten, muß aber wohl, wie alle verbotenen Früchte, einen besonderen Genuß verursachen. So war z. B. Adalbert Matkowsky ganz selig, wenn seine Rolle es mit sich brachte, daß er auf der Probe seinen großen breitrandigen Hut aufbehalten durfte.[266])

**) Dazu ein anderes Verbot für das Verhalten auf der Bühne: Der Direktor Küstner in Leipzig hatte das Ausspucken auf der Bühne streng verboten, zwar nicht aus hygienischen Gründen — Bacillenfurcht kannte man damals noch nicht —, sondern aus Rücksicht auf die glänzende Damengarderobe, die er für das Theater angeschafft hatte. Da ließ sich denn der treffliche Komiker Julius Koch

Johann Neſtroy (1801—1862).

Mitglieder des Theaters das Verbot. Immerhin kam es bei anderen, gelegentlichen Besuchern hin und wieder vor, daß jemand aus Unkenntnis fehlte und den Hut aufbehielt. „Sie haben wohl Vögel unter dem Hut?“ war dann die ständige Redensart von Maurice, worauf der Betreffende selbstredend eiligst und beschämt den Hut abnahm.*)

(1792—1860) einen kleinen Spucknapf auf Rädern machen, befestigte ihn mit einem Bindfaden an seinem Rocke und ging so auf der Bühne umher, wobei er jeden fragte, ob er vielleicht einmal bei ihm als Gast — spucken wolle.[267])

*) „Der Hut auf der Bühne“ — so könnte man auch ein tragisches oder fast mehr tragikomisches Kapitel in Albert Niemanns Biographie überschreiben: Der berühmte Sänger stand sich in Hannover mit dem zweiten Kapellmeister der Hofbühne, Bernhard Scholz, herzhaft schlecht, und der Hut auf der Bühne war die äußere Ursache, das schon längst glimmende Kriegsfeuer zu hellster Glut zu entfachen.

Eines Abends betrat Niemann, kurz vor Beginn einer Oper, in der er nicht beschäftigt war, die Bühne — mit dem Hut auf dem Kopfe. Sogleich ließ der amtierende Kapellmeister Scholz den Sänger durch den Inspizienten auf die Unzulässigkeit der Kopfbedeckung aufmerksam machen; Niemann nahm den Hut ab, entschuldigte seine Zerstreutheit und entfernte sich schleunigst wieder, nachdem er die dienstliche Auskunft, derentwegen er gekommen war, erhalten hatte. — Dieses war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich.

Ein anderes Mal, am 18. März 1860, nach dem ersten Akt einer Lohengrinaufführung, sieht Niemann seinen Widersacher, den Kapellmeister, am Inspizientenpult stehen — mit dem Hut auf dem Kopf. Schon vorher mißmutig gestimmt, da der erste Akt der Oper beim Publikum nur eine laue Aufnahme gefunden hat, stürzt Niemann jetzt wütend auf den Inspizienten los und ruft ihm mit zornbebender Stimme zu: „Wollen Sie den Herrn da veranlassen, sofort seinen Hut abzunehmen!“ Der Kapellmeister hört es und weigert sich, den Kopf zu entblößen, da er das nicht nötig habe. „Nicht?“ schäumt Niemann, „das sollen Sie erleben“, und im nächsten Moment schlägt er ihm den Zylinder vom Schädel.

Eines Abends — es wird so um das Jahr 1870 herum gewesen sein — stand auf dem Programm ein Lustspiel und nachfolgend eine Posse. Zwei Akte des Lustspiels waren gespielt, und im Zwischenakt standen außer den Mitwirkenden der Direktor Maurice und der berühmte Emil Thomas (1836—1904), der erst im zweiten Stück, der Posse, zu tun hatte, auf der Bühne. Da erscheint plötzlich auf der Bildfläche der gleich Thomas erst im zweiten Stück beschäftigte Komiker Anton

---

Der Kapellmeister erhob Klage, und Niemann wurde zu 6 Wochen Gefängnis verurteilt. Am 28. April bezog er das Gefängnis und erhielt eine Zelle mit einem auf die Leine hinausgehenden Fenster. Auf höhere Anordnung wurde ihm ein Klavier gestattet. So gab er abends bei offenem Fenster Freikonzerte, und am jenseitigen Ufer des Flusses versammelte sich regelmäßig ein zahlreiches Publikum, das für die herrlichen Genüsse mit reichem Applaus dankte.

So würde der Sänger es gewiß bis zum Ende der sechs Wochen in seinem ziemlich fidelen Gefängnis weiter getrieben haben, wenn nicht inzwischen der Geburtstag des Königs Georg (27. Mai) in bedrohliche Nähe gerückt wäre. Schon dachte man daran, die übliche pomphafte Festvorstellung vorzubereiten. Aber ohne Niemann? Das war einfach unmöglich. In dieser Notlage beschloß der König denn, dem Künstler den Rest der Strafe in Gnaden zu erlassen, aber damit kam man bei Niemann schön an! Er verweigerte die Annahme des Gnadengeschenks, bestand darauf, die ihm zudiktierten sechs Wochen voll abzubrummen, und forderte ferner, aus dem Theaterverband entlassen zu werden, falls ihm nicht die und die Bedingungen erfüllt würden, nämlich die Gewährung eines vorher ihm verweigerten längeren Urlaubs für Paris und weiter die Zusicherung, daß ihm hinfort jedes Auftreten unter Direktion seines Widersachers, des zweiten Kapellmeisters, erlassen bleibe. Alles wurde nach Wunsch gewährt, und in der Festvorstellung des 28. Mai, zur Nachfeier des Geburtstages, trat Niemann zum ersten Male wieder auf dem Theater auf. Der Andrang des Publikums zur Kasse war lebensgefährlich gewesen, und bei seinem Auftreten wurde Niemann mit einem beispiellosen Beifallssturm empfangen. Der blinde König selbst applaudierte so kräftig, daß ihm die weißen Handschuhe in den Handflächen platzten.[268])

Reichenbach (1838—1873) und zwar mit einem Riesenzylinder auf dem Obergeschoß seiner langen hageren Figur. Ganz gegen seine Gewohnheit mischt der kränkliche, verschlossene, sarkastische Künstler sich unter die Kollegen — den Zylinder immer noch auf dem Kopf. Direktor Maurice sieht's und stutzt; er sieht Reichenbach an, blickt dann zu Thomas hinüber und wieder zu Reichenbach.

„Was hat denn der Anton?" fragt er Thomas erstaunt, „der Kerl hat ja den Hut auf dem Kopf."

Achselzucken. „Weiß nicht", sagt Thomas.

Da Reichenbach aber gar keine Miene macht, den Kamin von seinem Kopf zu entfernen, kann Maurice sich denn doch nicht enthalten, auf den Unbotmäßigen zuzugehen. Natürlich erfolgt nun die stereotype Frage:

„Lieber Anton, hast Du Vögel unter dem Hut?"

„Ja!" lautet die nicht erwartete Antwort, und im nächsten Augenblick flattern zu allgemeinem Entsatzen von Männlein und Weiblein sechs Spatzen auf der Bühne umher. Ohne ein Wort weiter zu verlieren, geht Reichenbach nun gravitätisch in seine Garderobe. — Auf der Bühne aber mußte zunächst eine Spatzenjagd gehalten werden; denn, hätte man den Vorhang in die Höhe gezogen, so wären die Vögel in den Zuschauerraum geflogen, wo sie gewiß mit einem Riesenhalloh empfangen wären.

Natürlich rügte der für kleine Späße sehr empfängliche Direktor den Scherz nicht, sondern lachte mit den anderen herzlich darüber.[269])

❖

Du hast's gewollt, Octavio!

Ernst Possart gab im Mai 1879 am Hamburger Stadttheater einige Gastrollen und genoß während

dieser Zeit die Gastfreundschaft von Ludwig Barnay, der damals an diesem Theater als Schauspieler und Leiter des Schauspiels engagiert war. In der Zeit dieses Gastspiels enthielt Possart aus Rücksicht auf seine Sprechstimme sich vollständig des Rauchens; so oft Barnay ihm auch nach den gemeinsamen Mahlzeiten eine Zigarre anbot, standhaft dankte Possart stets und sagte wohl mit „Carlos“ in „Clavigo“: „Wenn's vorbei ist, Bruder, wollen wir uns laben.“ [270])

Der letzte Tag des Gastspiels, mit einer Vorstellung des „Nathan“, kam heran. Possart: „Nathan“; Barnay aus Courtoisie gegen den Freund: „Tempelherr“. — Schon beim Mittagessen sagte Possart: „Heute abend rauche ich endlich meine Zigarre“, und am Abend, in der Vorstellung, machte er sich in jeder Pause das diabolische Vergnügen, dem Freund zu sagen: „Sobald ich das letzte Wort meiner Rolle gesprochen habe, verlange ich von Dir auf offener Bühne meine Zigarre.“ Barnay, der die übernommene Rolle des Tempelherrn seit langen Jahren nicht gespielt hatte, bat den Freund, den Unfug zu lassen. „Du weißt“, sagte er, „ich bin heute besonders aufgeregt und ängstlich und, wenn Du das letzte Wort Deiner Rolle gesprochen hast, dann beginnt für mich noch die heikle Schlußszene.“ Dennoch blieb Possart dabei und wiederholte unter Lachen seine Drohung immerfort, so daß Barnay wohl den Ernst im Scherz merkte, sich auf alles gefaßt machte und sich demnach schließlich neben seiner Tempelherrn-Rolle auch auf die des Zigarrenlieferanten präparierte.

Der letzte Aufzug beginnt. — Nathan-Possart gibt seine Aufklärungen über Recha und Rechas Vater und beendet seine Rolle. Nach der Rolle im Drama nun also die „Rauchrolle“! Langsam und scheinbar absichtslos,

manövriert Nathan-Possart auf Barnay zu. Dieser sucht ihm zwar auszuweichen, doch vergeblich. Possart kommt näher und näher und sagt dann, leise zwar, für das Publikum unhörbar, doch eindringlich und den Mitwirkenden vernehmbar: „Ludwig, die Zigarre!“ Barnay greift nach hinten in seinen Tempelherrngürtel und was holt er da aus dem Gürtel unter dem langen, weißen Templermantel hervor? Natürlich die verlangte Zigarre, ein wahres Monstrum nach Länge und Dicke. „Da hast Du sie, Ernst!“ sagt er ebenso leise und ebenso eindringlich und reicht Possart die Riesenrauchrolle, die er sich noch schnell in der letzten Pause hat holen lassen, hin. Jetzt sitzt nun Possart in der selbstgegrabenen Grube und muß zum Ergötzen der Mitwirkenden zusehen, wie er das Ding möglichst schnell wegbugsiert und den Lachreiz niederkämpft.*) [271])

❖

*) „Kraut und Rüben“ stellt das Sprichwort zusammen, und so sei hier denn, nachdem oben von dem „Kraut“ die Rede war, auch noch der „Rübe“ gedacht. Einem Kollegen einen möglichst wenig in die Szene hineinpassenden Gegenstand, und zwar unerwartet, zuzustecken, ist ein alter Bühnenscherz, und so wurde denn in ebendemselben Hamburg, jedoch in früherer Zeit (Anfang der fünfziger Jahre) und auf dem Thalia-Theater, Zerline Würzburg (1835—1892), die nachmalige Zerline Gabillon, als blutjunge Anfängerin einmal in einem griechischen Drama dadurch in Verlegenheit gesetzt, daß ein Bote, der ihr eine Pergamentrolle zu überbringen hatte, ihr in der Rolle eine große gelbe Rübe überreichte. In einer griechischen Szene — ohne Möbel, in denen etwas zu verbergen wäre, in Kleidern ohne Taschen, die die Rübe hätten aufnehmen können, — besonders peinlich! Die junge Künstlerin wußte jedoch durch Rede und Geberde die Aufmerksamkeit des „Boten“ seitwärts abzulenken und dabei, ehe jener sichs versah, ihm Pergament und Rübe wieder zuzuspielen.[272])

Welche Luſt gewährt das Reiſen!

In Adolf Wilbrandts „Malern“ kommt Leonore von Seefeld zu dem Maler Oswald, der ihr Bild gemalt hat, ins Atelier, um ihrem Roman ein Ende zu machen, ihn frei zu geben und Abſchied von ihm zu nehmen. Sie will fort und trifft über ihr Bild die Beſtimmung: „Bitte haben Sie die Güte, mir das nachzuſchicken — nach Rom!“ Bei der Aufführung auf dem Wiener Burgtheater gab Zerline Gabillon die Leonore und Adolf Sonnenthal den Oswald. Da die Gabillon gern lachte und auf der Bühne oft alle Kraft zuſammennehmen mußte, um eine Anwandlung zum Lachen niederzukämpfen, ſo hatte es für ſie wohl einen beſonderen Reiz, ihren Partner, deſſen Zwerchfell nicht minder kitzelig war, in Verſuchung zu führen. So benutzte ſie denn die eben zitierte Stelle hierfür und nannte ſtatt „Rom“ jedesmal einen anderen Ort: heute reiſte die kokette ſchöne Witwe Leonore nach Madrid, morgen nach Kairo und übermorgen vielleicht nach Rio de Janeiro. Mit Spannung wartete Sonnenthal jedesmal, wohin die Reiſe wohl gehen würde, und die Gabillon wußte durch geſchickt pikantes Spiel dieſe Spannung ſo zu ſteigern, daß ihr Partner ſtets verzweifelt gegen den quälendſten Lachreiz ankämpfen mußte. In den Kuliſſen aber ſtanden die Schauſpieler, warteten mit Spannung auf die Szene und weideten ſich an den inneren Qualen des großen Kollegen.[273])

❖

Denen, die gut fragen, antwortet man gern.

Vom Hamburger Stadttheater wußte die Tagespreſſe kürzlich (Dezember 1911) folgenden hübſchen

Kulissenscherz zu berichten: Man gibt „Rheingold“; die bekannte Opernsängerin Frau Ottilie Metzger singt die „Erda“. Mit heiligem Feuer agiert sie auf der Bühne; plötzlich, an passender Stelle, flüstert aus der Kulisse eine Stimme, die dem Bassisten Max Lohfing gehört, der Kollegin zu: „Sag' mal, Ottilie, ißt Du lieber harte oder weiche Eier?“ — „Weiche, Wotan, weiche!“ schmettert die Sängerin, dem Stichwort und der Rolle gehorchend, im nächsten Augenblick heraus.

❖

Gabillons „Hagen-Stückel“.

Ludwig Gabillons größte Leistung in seiner ganzen künstlerischen Laufbahn ist der „Hagen“ in Hebbels „Nibelungen“; hier hatte der starke Mann, der reckenhafte Mecklenburger, der Jäger und Ruderer*) die Aufgabe gefunden, die mehr als irgend eine andere ihm Gelegenheit gab, sein ganzes Können zu zeigen. So ist er der klassische Darsteller dieser Rolle, nicht nur an der Wiener „Burg“, sondern überhaupt, geworden. Auf der Generalprobe fragte er, um zu hören,

*) „Gabillon stammte, wie Speidel scherzhaft behauptet hat, von jenem Untier Gabilûn, dessen Blut übermenschliche Kraft verleiht, und das der Hagen des Gudrunliedes erschlägt“, so erzählt Paul Schlenther in seinem Nachruf auf Gabillon. Und auch die weiter folgenden Worte des hochinteressanten Nekrologs seien hier wiedergegeben: „Ich habe“, so sagt der Freund, „den großen Nimrod Gabillon auf seinen mythischen Jagdfahrten niemals begleitet, ich habe nie seine starke Faust auf wildbewegtem See das Ruder führen sehen, aber ich habe oft mit ihm gezecht. Das letzte Porträt, das er mir noch voriges Jahr schickte, trägt die uns beide kompromittierende Unterschrift: ‚Seinem lieben Bruder — nicht nur in Apoll, sondern auch im Alkohol.‘“ [274])

ob seine Maske dem Dichter gefalle: „Wie seh' ich aus?“ — „Wie ein Gewitter!“ war Hebbels lapidare Antwort.

Auf einer der ersten Proben der Trilogie ereignete sich nun ein merkwürdiger Zwischenfall: Im letzten (fünften) Akt von „Siegfrieds Tod“, da der von der Jagd ermüdete „Siegfried“ von der Szene ab zur Quelle geht, um zu trinken, trennte sich Hagen-Gabillon von der Gruppe der Burgunden und trat mitten auf die Bühne, um mit kräftigem Wurf den Speer hinter die Coulisse — nach dem dort an der Quelle niederknieenden und trinkenden Siegfried — zu schleudern. „Das geht nicht, Gabillon“, unterbrach ihn da Laube, „Sie müssen hart an die Coulisse treten; denn, wenn der Speer in die Coulisse fliegt, so ist das Stück aus.“ Gabillon sah seinen Direktor scharf an und entgegnete: „Da haben Sie recht, Herr Direktor, aber wenn ich den ‚Hagen‘ spiele, fliegt der Speer nicht in die Coulisse.“ *)

In der Tat hat er in den 31 Jahren, in denen er der „Hagen“ des Burgtheaters war, den Speer stets nicht nur weit hinter die Szene geschleudert, sondern er machte sich nun den Spaß dabei, das von Kriemhild auf Siegfrieds Wams genähte Kreuz wirklich zu treffen, d. h. er ließ auf dem Strohsack, der an Siegfrieds Stelle den Speer aufzufangen hatte, ein Mal anbringen, in das er dann stets treffsicher den Speer schleuderte. Oft fanden sich hinter der Szene Zuschauer ein, um das

*) Durch diesen Speerwurf wurde im Berliner Schauspielhause einst einem Theaterarbeiter, der unbefugterweise dort vorbeiging, ein Auge ausgebohrt. Der „Hagen“, der, freilich ohne eigenes Verschulden, dies furchtbare Unglück verursachte, war Gustav Karl Berndal.[275])

Stück zu beobachten, und als Dingelstedt später die Leitung des Theaters übernommen hatte, freute er sich stets dieses „Hagen-Stückels“, während der Inspizient Michely jedesmal gespannt des Wurfes harrte, um dann hinterher befriedigt und triumphierend zu sagen: „Jetzt hätt' er ihn 'troffen!“ [276])

In Fährden und in Nöten.

Das Bühnenvolk in Waffen.

Otto Lehfeld war in seinen großen, leidenschaftlichen Kampfszenen, z. B. als Macbeth im Kampfe mit Macduff, höchst gefährlich. Fechten konnte er nicht und an die Ordnung, die der Kampf auf den Proben erhalten hatte, hielt er sich nicht, sondern schlug in seinem gewaltigen, zügellosen Temperament wie wild und toll auf seine Gegner los, so daß diese mehrfach ernstlich in Gefahr waren.[277]) In solchen Szenen war er in der Tat nicht mehr Herr seiner selbst, und er „machte die Leidenschaft so natürlich", daß schließlich keiner mehr im Zusammenspiel mit ihm die gefährdeten Rollen übernehmen wollte.

In Weimar, wo Lehfeld in den Jahren 1861—1871 am Hoftheater gewirkt hat, wurden Friedrich Hebbels „Nibelungen" einstudiert. Als auf der ersten Probe, im 2. Akt von „Kriemhilds Rache", Hagen-Lehfeld mit geschwungenem Schwert auf das Schiff, das er zertrümmern will, losstürzte, bekam der Statist, der das Schiff zu führen hatte, einen blassen Schreck und flehte den Generalintendanten Dingelstedt zitternd an: „Ach, Herr General, ich bin ein armer Mann und habe

Frau und Kinder.*) Wenn Sie doch Herrn Lehfeld bedeuten möchten, die Sache mit dem Säbel nicht gar so natürlich zu machen.“ Dingelstedt lachte und ging ab, aber auf der Generalprobe lachte er nicht. Denn, als der grimme Hagen sich jetzt auf das Schiff stürzen wollte, sprang der Statist kurz entschlossen in die „Donau“**). „Kerl, sind Sie des Teufels?“ fuhr ihn Dingelstedt an, „Sie werfen ja das ganze Stück.“ — „Ach, Herr General“, erwiderte jener, „ich bekenne mich ja selbst schuldig. — Aber wenn der wütige Mensch***) so losgestürmt kommt, da soll einmal einer standhalten!“[280])

❖

Ein charmanter Requisiteur.

Am deutschen Hoftheater in Petersburg wurde — um 1870 herum — „Kabale und Liebe“ gegeben. Im

*) In der kleinen ungarischen Stadt Stein am Anger hatte einmal — in den dreißiger Jahren — ein Schauspieler namens Frentz das Mißgeschick, in einer Kampfszene seinem Gegner die Degenspitze durch die Nase zu stoßen und dadurch das Gehirn zu verletzen, so daß der Unglückliche, Witwer mit fünf unerwachsenen Kindern, alsbald seinen Geist aushauchte — unter dröhnendem Applaus des Publikums, das den bitteren Ernst der Situation völlig verkannte und der so naturgetreuen Darstellung der Kampfes- und Todesszene lebhaften Beifall zollte. — Frentz, völlig gebrochen durch das Unheil, das er angerichtet, adoptierte die ihres Vaters beraubten Kinder.[278])

**) In Bayreuth ist es im „Siegfried“ einmal vorgekommen, daß einer der Arbeiter, die in knieender Stellung den Drachen Fafner machten, von „Siegfrieds“ gewaltigem Schwert einen so kräftigen Schlag auf den Schädel bekam, daß der Lindwurm plötzlich recht menschliche Schmerzensschreie von sich gab.[279])

***) In Stettin erregte ein Trompeter Lehfelds Zorn dadurch, daß er statt einer „Fanfare“, wie ihm aufgegeben, blies: „Guter Mond, du gehst so stille“; der Missetäter mußte seine Unkenntnis des Ausdrucks mit dem Verlust einiger Zähne büßen.[281])

5. Akt schüttet bekanntlich Ferdinand von Walter seiner Luise Gift in die Limonade und tötet damit die angeblich treulose Geliebte. An diesem Abend nun war der Requisiteur des Theaters krank und wurde durch einen Unterbeamten vertreten. Dieser Ersatzmann war zwar in solchen Geschäften völlig unerfahren und hatte von den Vorgängen auf der Bühne höchst seltsame Vorstellungen, aber von dem sprichwörtlichen Übereifer der Neulinge war auch er beseelt. Den ganzen Tag über war er geschäftig umhergelaufen und dennoch war es ihm nur unvollkommen gelungen, seiner Aufgabe, wie er sie auffaßte, gerecht zu werden. Verlegen trat er daher vor Beginn des letzten Akts in die Garderobe des Künstlers, der den „Ferdinand" gab — es war Maximilian Ludwig (1847—1906), der nachmalige Berliner Hofschauspieler —; ihm beichtete unser Requisiteur nun: „Herr Ludwig, was fangen wir nur an? In der ganzen Stadt bin ich umhergelaufen, um das Giftpulver zu besorgen, aber leider umsonst. In allen Apotheken, in denen ich „Giftpulver" forderte, verlangte man von mir zunächst ein ärztliches Rezept, das ich aber doch nicht hatte."[282])

Ein angenehmer Zeitgenosse, dieser Requisiteur!*)

---

*) Ein Geistesverwandter von ihm war jener Requisiteur, von dem Max Grube in seinem hier vielfach benutzten, hochinteressanten Werk „Im Theaterland" die folgende Geschichte erzählt[283]):

Ein Schauspieler, der sich mit einer Pistole zu erschießen hat, setzt auch die blind geladene Waffe nicht auf seine Brust, da die Kleider alsdann einen Brandfleck bekommen würden, sondern er hebt unmerklich den linken Arm ein wenig und schießt sodann zwischen Arm und Körper hindurch. In dieser Weise hatte Max Grube einmal — Mitte der achtziger Jahre — auf einer kleineren Provinzbühne, auf der er von seinem Dresdener Hoftheater-Engagement aus gastierte, sich vom

Als der Mannheimer Kreisgerichtsrat Haub, der in den Jahren 1803—1819 für das dortige Hof- und Nationaltheater als Hofkommissär das Kassenwesen besorgte, einmal den Requisitenzettel für eine Don Juan-Vorstellung unterschreiben sollte und er auf dem Zettel eine Flasche Champagner zu etwa $2^1/_2$ Gulden fand, da meinte er in seinem Mannheimer Dialekt: „Ja, wann's heeßt ‚Champagner', do muß 's echter sein; wann's aber heeßt ‚Gift', do wolle se Zuckerwasser!"[284])

❖

Schwer und tief ist der Schlummer der Toten.

Von Carl Friedrich Baudius (1796—1860), dem Pflegevater von Auguste Wilbrandt-Baudius, einem

---

Leben zum Tode befördert und lag nun entseelt auf den weltbedeutenden Brettern. In der Ruhe seines Todes verdroß es ihn, daß es hinter der Szene sehr laut zuging und sich ein fortwährendes Hin- und Herrennen und lautes Sprechen störend bemerkbar machte. Auch weiterhin fiel es ihm in seiner unfreiwilligen Muße auf, daß die übrigen Darsteller die Szene an seiner Leiche überaus natürlich spielten. Sie waren sichtlich verstört, vermochten sich gar nicht zu fassen und taten, als ob wirklich ein Toter zu beklagen wäre.

Hinterher erfuhr Grube denn, daß auch wirklich alle Ursache zu einer Beunruhigung gewesen war. Der Requisiteur hatte nämlich versäumt, rechtzeitig eine Schußwaffe zu besorgen. Da er nun schon ein Versehen an dem Abend begangen hatte, so fürchtete er mit Recht, daß der Gast ihm Vorwürfe machen und ihm gar das erwartete Trinkgeld vorenthalten möchte. So hatte er sich denn in der Eile, so gut es ging, zu helfen gesucht. Wie er wußte, hatte in dem Hotel, in dem das Theater sein Quartier aufgeschlagen hatte, ein dort wohnender Offizier stets einen Revolver bei seinem Bett hängen. Dorthinein war unser Requisiteur gestürzt und hatte sich kurzer Hand und eigenmächtig die Waffe geholt. Daß sie geladen sein konnte, wie sie es in der Tat war, hatte er freilich nicht bedacht.

vielseitigen, achtungswerten Künstler,*) erzählt Heinrich Anschütz[285]) folgende Geschichte: Baudius spielt — in seiner Breslauer Zeit, 1833 etwa — eines Abends den „Edmund“ im „Lear“ und fällt und stirbt vorschriftsmäßig im letzten Akt; er bleibt tot auf der Bühne liegen und soll nun von den britischen Soldaten weggetragen werden. Doch die Soldaten kommen nicht. Eine peinliche Pause entsteht, und aus dem Parquet, das dicht und zumeist mit Studenten besetzt ist, ertönt eine Stimme: „Herr Baudius, stehen Sie auf!“ Edmund-Baudius folgt der freundlichen Einladung aber nicht, sondern bleibt „tot“ liegen. — „Bester Herr Baudius“, beschwört ihn der Studio weiter, „stehen Sie auf; Sie sehen: es kommt niemand.“ Auch das rührt den Toten keineswegs. — „In Gottesnamen,

---

*) In der Theatergeschichte hat Baudius sich einen Namen gemacht als geistreicher Erfinder in Herstellung charakteristischer und schöner Masken. Eine besondere Spezialität von ihm war die Anfertigung von Nasen, so daß er wohl der Nasenkünstler oder „Nasen-Baudius“ genannt wurde. Welche Mühe er auf seine Masken verwandt hat, mag man daran ermessen, daß Baudius bei wichtigen Rollen manchmal schon 4 oder 5 Stunden vor Beginn der Vorstellung in seiner Garderobe saß und nun in stundenlanger Arbeit die verschiedensten Masken verfertigte, bis ihm eine gelang, die seinen Ansprüchen genügte.[286])

Die Gewohnheit, schon mehrere Stunden vor Beginn der Vorstellung im Theater zu erscheinen, hatte übrigens z. B. auch ein Schauspieler, der um 1860 an dem Landschaftlichen oder, wie es im Scherz wohl genannt wurde: Landwirtschaftlichen Theater (Landestheater) in Graz wirkte, der alte Burmeister. Auch, wenn er nur eine kleine Rolle hatte, pflegte er schon drei Stunden vor Beginn der Vorstellung im Theater zu sein. Dann kostümierte und schminkte er sich sorgfältig und probierte darauf seine Stimme unausgesetzt und in allen Tonlagen so lange, bis er zu Beginn der Vorstellung glücklich — stockheiser war.[287])

Herr Baudius, gehen Sie nach Hause", bestürmt der Student ihn weiter, „man hat Sie wirklich vergessen." *) Da läßt sich der Tote denn endlich erweichen: er steht auf und wandelt und verläßt die Bühne, nachdem er zuvor mit den Worten: „Wenn Sie gütigst erlauben", von dem Publikum sich Absolution für seine Auferstehung erbeten hat.

Kaum ist der Tote fort, da erscheinen von der entgegengesetzten Seite die Krieger, die den Leichnam davontragen sollen. „Ist schon fort!" ruft das Publikum unter homerischem Gelächter den verdutzt dreinschauenden Soldaten entgegen.

❖

Aus der Not eine Tugend gemacht.

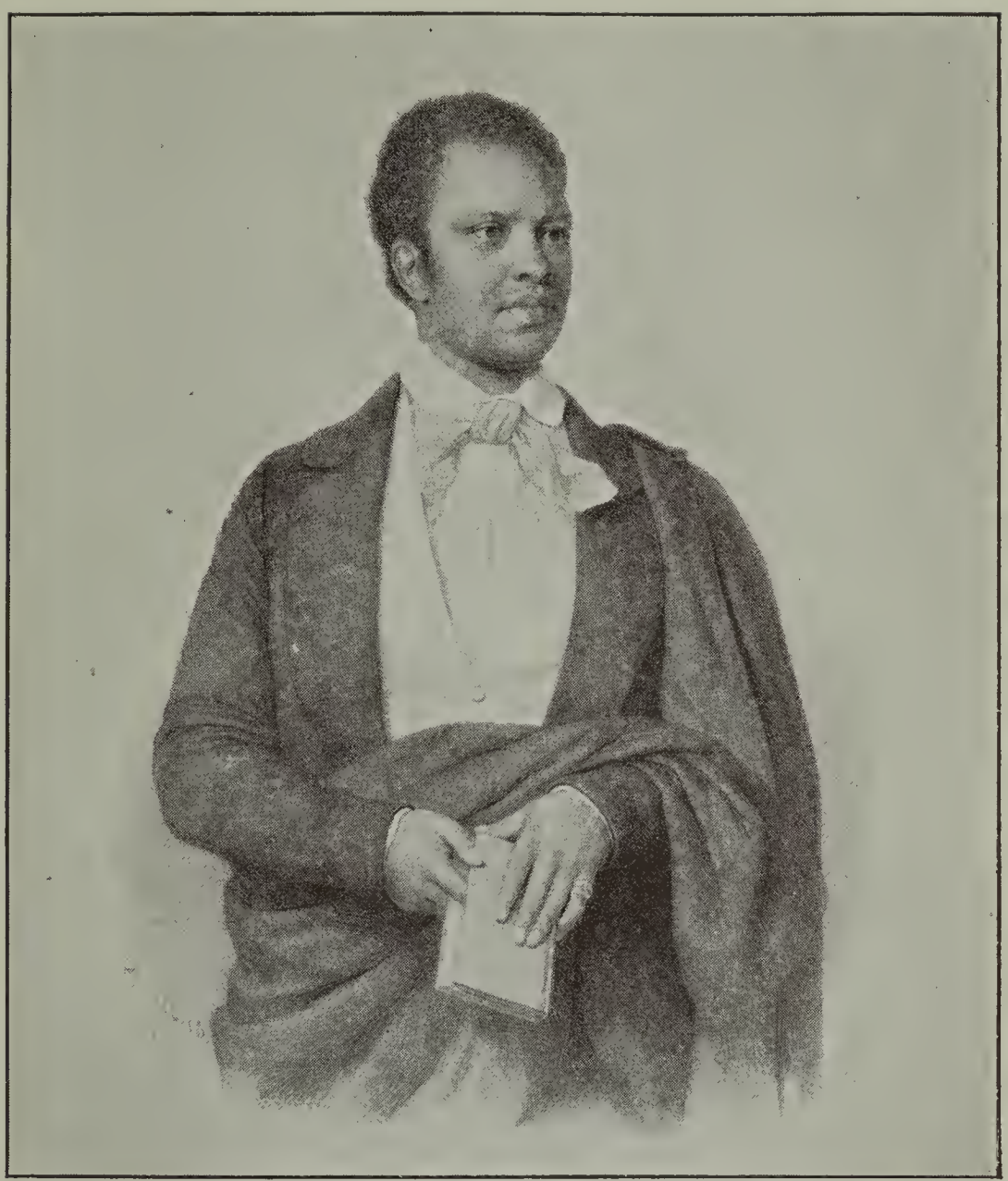
Von den drei berühmten Brüdern Devrient, den Neffen des großen Ludwig Devrient (1784 bis 1833), besaß Karl Devrient (1797—1872) wohl von Natur das größte schauspielerische Genie[289]): man nannte Emil, den Abgott der Frauen, den „idealen", Eduard, den Verfasser der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", den „gelehrten", jedoch Karl den „genialen". Während Emil das glücklichste Talent glänzend ausbildete und sich zum gefeiertsten deutschen Schauspieler seiner Zeit erhob und es zum Rittergutsbesitzer, Hofrat und Ritter hoher Orden brachte, während Eduard Karlsruher Hoftheaterdirektor und Jenenser Ehrendoktor wurde, blieben dem genialen, aber leichtlebigen und leichtsinnigen Karl ähnliche Auszeichnungen

*) Auch der Fall ist vorgekommen, daß ein Toter oder eine Tote wieder auferstehen mußte, weil die Leiche zu schwer war, um fortgetragen werden zu können[288]) (vgl. a. S. 230, 2. Anm.).

und Glücksgüter versagt. Freilich wurde, da strenge Selbstzucht ihm fehlte, seine Genialität, insbesondere in vorgerückten Jahren, oft durch Manieriertheit und Übertreibungen verdunkelt. Dazu kam eine hochgradige Zerstreutheit, von der er an der hannoverschen Bühne, der langjährigen Stätte seines Wirkens, oft genug starke Proben abgelegt hat. Ein Vorfall, der ihn von dieser Seite zeigte, der zugleich aber einen Funken seines Genies sprühen ließ, ist der folgende:

Karl Devrient spielte den „Othello“ und, da der Darsteller dieser Rolle im letzten Teil des ersten Akts und im ersten Teil des zweiten auf der Bühne nicht beschäftigt ist, hatte Devrient die Pause benutzt, um sich in seine Garderobe zu begeben, und hatte es sich dort etwas bequem gemacht, hatte vor allem das Barett abgelegt und die schwarzbraunen Mohrenhandschuhe ausgezogen und saß nun gemächlich da und dachte vielleicht an alles andere eher als an seine Rolle. Plötzlich — der zweite Akt war schon längst angeklingelt — stürzt der Inspizient herein: „Herr Devrient, bitte schnell! es ist gleich Zeit zu Ihrem Auftreten, schnell, schnell!“ „Ja, ja! es ist gut!“ antwortet Devrient, „ich folge Ihnen schon.“ Nach wenigen Augenblicken fällt denn auch sein Stichwort; er tritt auf und begrüßt seine Desdemona: „O, meine holde Kriegerin!“ — „Himmeldonnerwetter!“ murmelt er im nächsten Augenblick; denn mit Entsetzen sieht er, daß er in der Eile seine Mohrenhandschuhe in der Garderobe gelassen hat. Die Mitspielenden, die den Mangel natürlich sofort bemerkt haben, stoßen sich bereits verstohlen an, und auch das Publikum lächelt über den Mohren mit den weißen Händen.*) Was

*) Ein hierzu inverses Vorkommnis erzählt Ludwig Barnay in seinen interessanten, reichhaltigen „Erinnerungen“: Ende



Ira Aldridge (1804—1867).

hilft's? Diesen Akt muß Othello, so weit er daran beteiligt ist, mit weißen Händen*) zu Ende spielen.

Hinter den Kulissen wird Devrient natürlich vom Regisseur mit einem Hagelschauer der bittersten Vorwürfe empfangen; er geht aber gar nicht darauf ein, sondern antwortet nur mit einigen ausweichenden Redensarten: „Bitte, sparen Sie Sich Ihre Liebenswürdigkeiten!" und dgl. Vor Schluß des zweiten Akts geht er dann, da er abermals eine längere Pause bis zum Wiederauftreten im dritten Akt hat, in seine Garderobe; dort gibt er seinem Schneider einen Auftrag

---

der fünfziger Jahre bereiste Edmund Keans früherer Diener, der hier vorstehend abgebildete Mulatte Ira Aldridge (1804—1867), dessen schauspielerisches Talent übrigens von manchen kompetenten Richtern — ich nenne Heinrich Anschütz[290]) — recht abfällig beurteilt wird, mit seiner englischen Gesellschaft die europäischen Großstädte und trat in erster Linie als „Othello", außerdem aber auch als „Macbeth" auf. Während er für die erste Rolle die erforderliche Hautfarbe bereits mitbrachte, schminkte er für die zweite natürlich sein schwarzes Gesicht weiß und klebte sich auf seine Nigger-Stülpnase eine weiße wächserne Adlernase. In Pest passierte es dem Nigger-Macbeth nun an einem heißen Sommertage, daß die Wachsnase, ohne daß ihr Träger im Eifer des Spiels etwas davon merkte, sich allmählich löste und schließlich zur Erde glitt, so daß Macbeth plötzlich zu heiterem Erstaunen der Zuschauer mit weißem Gesicht, blonder Perrücke, blondem Vollbart und dazu einer waschechten Niggernase auf der Bühne stand.[291])

*) Auch ein ganz weißer „Othello" ist schon dagewesen: Als Leo Slezak (1873 geb.), der berühmte Tenor, auf einer Gastreise durch die Südstaaten der Union nach Atlanta, der Hauptstadt des Staates Georgia, kam, sagten ihm wohlmeinende Freunde, da die Oper „Othello" auf dem Repertoire stand, warnend, die Neger seien dort sehr verhaßt und ganz besonders, wenn sie weißen Frauen näher träten; „Othello" werde daher sicher Anstoß erregen. Um allen etwaigen Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen, mußte Othello-Slezak als weißer „Mohr von Venedig" auftreten.[291a])

und schließt: „Eilen Sie! Sie treffen mich hernach im Konversationszimmer!“ Der Schneider stürzt fort, führt den erhaltenen Auftrag aus und findet Devrient im Konversationszimmer, wie verabredet.

Inzwischen hat auch schon der dritte Akt seinen Anfang genommen, und nicht lange danach tritt Othello auf. Und wieder mit weißen Händen! Hinter den Kulissen flucht und wettert der Regisseur in den stärksten Tonarten, und auch im Publikum wird man jetzt über diese wiederholte Vergeßlichkeit, die ja geradezu als ein Zeichen der Nichtachtung erscheinen muß, ungehalten und nervös. Doch nur eine kurze Weile! Denn bald zieht Othello-Devrient in aller Gemütsruhe die vorher vom Schneider besorgten, zwei Nummern größeren fleischfarbenen Handschuhe aus, und was erscheint unter ihnen? Natürlich die schwarzen Hände Othellos resp. die Mohrenhandschuhe! Ein allgemeines und befreiendes „Ah!“ geht durch das Publikum. Das Gesicht, das der vorher wutschnaubende junge Regisseur jetzt aufsetzte, soll nicht sonderlich geistreich gewesen sein. Der ingeniöse Othello aber erntete an dem Abend ungeheuren Beifall.*) [292])

❖

Ein Königreich für eine Elsa!

Am 1. Oktober 1889 machten Kaiser Wilhelm II. und seine Gemahlin dem Schweriner Hofe ihren Besuch. Unter den Festveranstaltungen war eine kurze, etwa einstündige Vorstellung im Hoftheater an-

*) Die Geschichte wurde freilich auch von dem Tenoristen Josef Wurda (1807—1875) erzählt und soll mit ihm in der Rossinischen Oper „Othello“ in Pest sich zugetragen haben.[293])

geordnet, und zwar war nach reiflichen Erwägungen „Lohengrin", Einleitung und 1. Akt, hierfür ausersehen.

Um gegen alle etwa vorkommenden Störungen eine Rückversicherung zu haben, hatte der Schweriner Intendant Karl Freiherr von Ledebur vorher an den schon oft als Helfer in der Not bewährten Direktor Pollini in Hamburg geschrieben und ihn gebeten, für den kritischen Tag auf alle Fälle seine Lohengrinkräfte zur Verfügung zu halten. — Doch nichts deutete am 1. Oktober darauf hin, daß irgend eine Schicksalstücke die Aufführung des Abends bedrohen würde. Schon hatte der Donner der Geschütze und das Läuten der Glocken das Eintreffen der hohen Gäste auf dem Schweriner Bahnhofe — gegen ½3 Uhr — angezeigt; da traf plötzlich, wie ein Blitz aus heiterstem Himmel, beim Intendanten Ledebur, der sich im Schlosse, unter den dort zum Empfange des Kaiserpaars versammelten Hofchargen, befand, die Hiobsnachricht ein: Die Sängerin der Elsa ist heiser geworden. — „Schicken Sie schleunigst per Extrazug eine Elsa!", so telegraphierte der Intendant nun sofort an Pollini und hatte dann noch gerade Zeit, dem Landesherrn, dem Großherzog Friedrich Franz III., der nun, unmittelbar vor seinen kaiserlichen Gästen, im Schloßvestibül eintraf, den störenden Vorfall zu melden. — —

Einige Stunden später beginnt im Schloß das Gala-Diner. Auch der Theater-Intendant nimmt daran teil. Noch ist eine Antwort aus Hamburg nicht eingetroffen. Für alle Fälle wird man eine andere Vorstellung vorbereiten müssen; denn die Schweriner Elsa, die noch am Abend zuvor auf der Generalprobe trefflich gesungen hat, ist, wie auch der Theaterarzt inzwischen bestätigt hat, vorläufig hoffnungslos heiser. Während

des Diners laufen daher beim geplagten Intendanten fortwährend Meldungen von sonstigen Vorbereitungen, Abänderungs-Vorschläge des Hofkapellmeisters und des Regisseurs usw., ein und, was von Wichtigkeit ist, schreibt Freiherr von Ledebur dem neben dem Kaiserpaar sitzenden Großherzog auf Menu-Karten und Tafelmusik-Programme, und Lakaien befördern unauffällig die maskierten Depeschen an ihre Adresse. — Endlich eine Sensation in dem improvisierten Depeschendienst! Ein Telegramm von Pollini: „Elsa unterwegs, trifft dort ein 8 Uhr 20 Minuten.“ Reichlich spät freilich — denn die Vorstellung sollte, da hinterher noch Feuerwerk (auf dem Schweriner See) und Souper auf dem Tagesprogramm stehen, und jede Minute besetzt ist, um 8 Uhr beginnen —, aber besser zu spät als gar nicht! Wenigstens hält man dann doch das Programm inne, das der Intendant dem Kaiser auf dessen Befragen bereits bei der Ankunft hat verraten müssen, und entgeht also dem unvermeidlichen „Troubadour“, den Kassandra-Stimmen bereits laut und vernehmlich als Lückenbüßer ankündigen. Der Intendant bittet also auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege der Menu-Karte den Großherzog, die kaiserlichen Herrschaften bis gegen 8½ Uhr im Schlosse zurückzuhalten. Inzwischen zerbricht er sich sein Hirn: „Wer mag die gegen Schwerin heranrollende Elsa sein? Bringt sie eigene Garderobe mit? Wenn nicht, ist sie groß, klein, — schlank, stark?“ Für alle Eventualitäten muß tunlichst Vorkehrung getroffen und ein Wagen mit schnellfüßigen Rossen an den Bahnhof beordert werden.

Schon lange vor 8 Uhr ist das auf Befehl des Großherzogs geladene Publikum in großer Toilette und Gala-Uniformen im Theater versammelt und wartet nun bereits seit einer Stunde der Dinge, die da kommen

sollen. Der Zeiger der Uhr steht dicht vor ½9 Uhr, und jetzt treffen auch schon die ersten Fürstlichkeiten ein. „Nun, ist die Sängerin da?“ — „Bis jetzt noch nicht, Königliche Hoheit!“ — „Allmächtiger!“ — Wieder ein fürstlicher Wagen: „Ist die Sängerin eingetroffen?“ — „Noch nicht, Königliche Hoheit!“ — „Na, das kann hübsch werden.“ — Endlich kommt die Nachricht: „Die rettende Elsa ist da“ und, da sie erst später auftritt, kann angefangen werden. Eine Minute später fahren die Großherzoglichen und Kaiserlichen Herrschaften vor. Der Großherzog fragt den Intendanten: „Ist alles in Ordnung?“ „Zu Befehl, Königliche Hoheit!“ — Die Vorstellung beginnt — und verläuft glatt und gut.

Man glaubt es dem Schweriner Intendanten Freiherrn von Ledebur, dessen interessanter „Tagebuch“-Schilderung wir hier folgten, daß er erlöst aufatmete, als alles glücklich vorbei war, aber Direktor Pollini hatte, wie in dem genannten „Tagebuch“ gleichfalls höchst fesselnd erzählt wird, nicht geringere Fährlichkeiten zu bestehen gehabt, und nie wohl hat sich seine Zuverlässigkeit glänzender bewährt als an diesem Unglückstage. Pour le comble de malheur war der Hamburger Theatergewaltige erstens an jenem Tage bettlägerig krank gewesen und hatte zweitens an seinem eigenen Theater gleichfalls eine Repertoirestörung gehabt. Da nun aber bis Mittag von Schwerin keinerlei Rettungssignal gegeben war, so hatte er diese Gefahr für beseitigt gehalten und hatte daher für Hamburg eine Vorstellung mit der bislang für Schwerin in Reserve gehaltenen Elsa, Frau Sucher, angesetzt. Da kommt — in der vierten Stunde nachmittags — der Notschrei aus Schwerin nach einer Elsa. Frau Sucher ist, wie gesagt, jetzt in Hamburg beschäftigt, aber Frau Brandt-

Görtz (Mathilde Brandt-Görtz, † 1892) hat die Rolle gerade studiert*) und sollte sie ohnehin auf ihren eigenen Wunsch demnächst singen. Also: „Sofort anspannen lassen und Frau Brandt-Görtz so schnell wie möglich holen! Alles weitere dann!“ so kommandiert der „große Handelsmann des Nordens“,**) und, wie er befiehlt, so geschieht's. Inzwischen kleidet der Kranke sich an und läuft nun unruhig vor dem Hause hin und her. Da,

---

*) Hamburg brauchte damals eine zweite, richtiger gesagt: eine neue „Elsa“, denn Frau Sucher war zu jener Zeit in Hamburg nicht mehr dauernd tätig. Im Jahre 1879 war Rosa Sucher (1847 geb.) am Hamburger Stadttheater eingetreten, und dort hatte die Zeit des Glanzes und des Ruhms für sie nicht nur begonnen, sondern sie erreichte in Hamburg in einer nahezu 10-jährigen, überaus erfolgreichen Tätigkeit auch die Höhe ihrer Kunst. Kein Wunder, daß die Künstlerin in der Hansestadt ungeheuer verehrt wurde! Stammt doch aus dieser Hamburger Zeit die witzige Umdrehung des Schillerwortes: „Und der Mensch vergöttere die Sucher nicht!“ [294]) Als daher die Berliner Hofoper die Sängerin von Hamburg wegengagieren wollte (1888), gab Pollini sie nur unter der Bedingung frei, daß sie während der drei nächsten Wintersaisons jedesmal einige Monate hindurch an der Hamburger Bühne wirke. Eins dieser monatelangen Gastspiel-Engagements absolvierte die Künstlerin in der Zeit, da unsere Geschichte spielt.

**) Man hat Bernhard Pollini (eigentlich Baruch Pohl, 1838 bis 1897) so genannt wegen des ungeheuren Umfanges seiner geschäftlichen Unternehmungen. Leitete er doch nicht nur seine großen Theater in Hamburg und Altona, sondern daneben noch ausländische Opernunternehmungen; dazu war er Impresario der Opern in St. Petersburg und Moskau und war ferner an vielen anderen Unternehmungen und Geschäften des Theater- und Konzertgebiets mehr oder weniger beteiligt.[295]) — „Ich sehe die Zeit kommen“, hat Goethe einmal (1826) gesagt, „wo ein gescheiter, der Sache gewachsener Kopf vier Theater zugleich übernehmen und sie hin und her mit Gastrollen versehen wird, und ich bin gewiß, daß er sich besser bei diesen vieren stehen wird, als wenn er nur ein einziges hätte.“ [296])

endlich kommt der Wagen! „Liebe Frau Brandt, Sie müssen sofort mit Extrazug nach Schwerin fahren und die Elsa singen! Kaiserbesuch!“ — „Unmöglich; in nächster Woche könnte ich es, aber so, ohne jede Probe auf der Szene, und vor so hohen Herrschaften? Nein unmöglich!“ — „Nun, Wort muß ich halten; dann muß ich hier die Vorstellung nochmals ändern, und Frau Sucher muß hin. Aber begleiten Sie mich bitte, liebe Frau Brandt!“ — Pollini fährt zum Theater, läßt sich dort Frau Suchers Adresse geben; er fährt zu ihrem Hotel, klettert dort stöhnend vier Treppen in die Höhe, klopft und klopft, aber niemand öffnet. Frau Sucher, so hört er endlich, hat Besuch von ihrem Gatten, dem Berliner Hofkapellmeister; die Herrschaften sind ausgegangen und zwar, da sie im Hotel nicht gespeist haben, vermutlich zunächst in ein Restaurant. Pollini und seine zweite Elsa von Brabant begeben sich also weiter auf die Suche: In größter Eile fahren sie zunächst zu Pfordte, dem bekannten Restaurant. Doch auch hier finden die Sucher die Sucher nicht. Sie fahren in ein anderes Restaurant. „Ja, Frau Sucher war bis vor einer halben Stunde hier und, nach dem Gespräch der Herrschaften zu schließen, sind sie von hier in den Ausstellungspark gegangen.“ — Allmächtiger Gott, gerade das fehlte noch! Dort unter vielen Tausenden sie suchen? Das Problem, die Nadel im Heuschober zu finden! „Liebste Frau Brandt, tun Sie mir den einzigen Gefallen und singen Sie die Elsa in Schwerin! Irgendwo müssen Sie sie ja doch zum ersten Mal singen. Passen Sie auf! es geht ganz gut.“ — „Nun gut, Herr Direktor, ich will's wagen, aber ich muß noch unterwegs studieren, muß also einen Klavierauszug haben.“ — „Kutscher, zur nächsten Musikalienhandlung!“ — „Hier, Frau Brandt

der Klavierauszug vom Lohengrin! — Kutscher, zum Bahnhof!“

Dort angelangt, fordert Pollini sofort einen Extrazug nach Schwerin, aber auch hier tönt ihm ein „Unmöglich!“ entgegen und auch dann noch, als er sein schwerstes Geschütz — „Allerhöchster Befehl“ usw. — aufrollt. „Alle Strecken sind über und über besetzt“, entgegnet der unerbittliche Eisenbahner, „Kriegervereine und was weiß ich.*) Aber in Hagenow werden Sie vermutlich einen Extrazug bekommen können. Wenn Sie Sich beeilen, kann die Dame bis dort noch den Personenzug benutzen, der jetzt gleich abfährt.“**) — „„Also, liebe Frau Brandt, schnell, schnell! Viel Glück! Da haben Sie Ihren Klavierauszug, und in Büchen steigen Sie um in den Extrazug!“

Der Zug fährt ab, Pollini telegraphiert nach Hagenow wegen Extrazug und — Gottlob! — „Wird besorgt!“ lautet die Antwort, die er hochbeglückt bald in Händen hat. Völlig erschöpft, sinkt der kranke Theatermann in den Wagen zurück und fährt nach Hause, doch unterwegs besinnt er sich: „Mein Gott, ich habe der Brandt ja aus Versehen B ü c h e n als die Station genannt, wo sie in den Extrazug umsteigen soll, und es ist ja H a g e n o w. Nun steigt sie in Büchen aus, sucht dort vergeblich ihren Extrazug, und inzwischen fährt ihr Personenzug weiter, und sie bleibt sitzen. — Kutscher! Halt! Zurück zum Bahnhof!“ Dort Telegramm an alle Stationen bis einschließlich Büchen:

---

*) Auch das Inkrafttreten des neuen (Winter-) Fahrplans an jenem Tage mochte erschwerend wirken.

**) 4^{25} ab Hamburg, 7^{27} an Hagenow (Reichskursbuch Okt.-Nov. 1889).

Friederike Unzelmann-Bethmann (1760—1815).

„Bitte die durchreisende Opernsängerin Frau Brandt-Görtz benachrichtigen, daß sie in Büchen nicht aussteigt, sondern bis Hagenow fährt, dort Extrazug bereit."

Derweilen ist der Bummelzug mit Elsa-Brandt von Brabant langsam aus Hamburg herausgerollt und läuft jetzt in Station Bergedorf ein. „Opernsängerin Frau Brandt-Görtz!" ruft ein Telegraphenbote, der in fliegender Hast am Zug entlang läuft, in alle Abteile hinein, „Frau Brandt-Görtz! Frau Brandt-Görtz!" — „Hier! Was ist los?" — „Sie möchten in Büchen nicht aussteigen, sondern bis Hagenow fahren, dort Extrazug." Jetzt weiß sie es, und außer ihr wissen es auch so ziemlich alle anderen Zuginsassen, die natürlich aus allen Fenstern sogleich die Köpfe herausgesteckt haben. — Man kommt nach Reinbek. Wieder ein atemlos keuchender Telegraphenbote: „Frau Brandt-Görtz! Frau Brandt-Görtz!" — „Hier! Was denn nun wieder?" — „Sie möchten in Büchen nicht aussteigen, sondern bis Hagenow fahren, dort Extrazug." — „Es ist gut, ich weiß." Wieder ist das gesamte Reisepublikum alarmiert und zieht sich, jetzt bereits unter gelinder Heiterkeit, zurück.

Auf den folgenden Stationen, Friedrichsruh und Schwarzenbek, derselbe Auftritt. Das Vergnügen des Publikums wächst von Station zu Station. Kaum beginnt das langsamere Rollen des Zuges die Nähe einer Station anzukündigen, so stürzt alles an die Fenster und siehe! da ist auch schon der eilige Telegraphenbote. „Frau Brandt-Görtz! Sie möchten usw.", so schallen ihm seine neuesten telegraphischen Nachrichten zu seinem höchsten Erstaunen bereits aus aller Munde entgegen. In Büchen, dem Schluß- und Höhepunkt der Komödie, soll die Sache bereits in der Form eines wohlvorbereiteten und wohlgelungenen Volksfestes sich abgespielt haben.[297])

Die hülfsbereite Sängerin, die ihrer Aufgabe sich trefflich entledigte,[298]) obwohl aus dem Studium der Rolle unterwegs, vollends bis Büchen hin, wohl nicht gar viel geworden sein wird, erhielt vom Schweriner Großherzog ein herrliches Armband, und Pollini bekam zur Belohnung dieses und früherer Dienste den „Großherzoglich Mecklenburgischen Hofrat."

❖

Not bricht Eisen.

In der Saison 1856/57 gastierte im Hamburger Stadttheater der berühmte Sänger Gustav Roger. In einer Aufführung von Donizettis „Favoritin" kam der Künstler in eine arge Verlegenheit: In der großen Szene des dritten Aktes zerbricht „Fernando" sein Schwert vor dem König Alphons und wirft ihm dann die Stücke vor die Füße. Zu dem Zweck wird vor diesem Akt das Schwert, das Fernando vorher geführt hat, vertauscht gegen ein anderes, das aus zwei Stücken zusammengelötet ist und das daher leicht zerbrochen werden kann. Als Roger nun in jener Szene das Schwert aus der Scheide zog, bemerkte er, daß man vergessen hatte, die beiden Klingen auszuwechseln, und er also noch das vorige Schwert führte. Was war zu tun? Der Sänger setzte das Schwert ans Knie und mit Aufbietung aller seiner nicht geringen Körperkräfte gelang es ihm beim dritten Male, das Schwert zu zerbrechen. Die Aufregung der Szene hatte ihn freilich arg angegriffen und er brauchte hernach geraume Zeit in seiner Garderobe, bis er sich wieder erholt hatte.*) [299])

*) Wenige Jahre später hatte Roger auf der Jagd das Unglück, daß sich sein Gewehr zur Unzeit entlud und ihm die Kugel

Sesam! öffne dich!

Nicht lange nach Roger gastierte auf demselben Theater die berühmte Italienerin Adelaide Ristori mit einer italienischen Truppe, und auch jetzt sollte es zu einer Szene tödlichster Verlegenheit kommen. Als die Ristori nämlich in einer Aufführung von Scribes „Adrienne Lecouvreur" als „Adrienne" das Kästchen öffnen wollte, in dem sich das von der Rivalin vergiftete Bouquet befindet, sah sie, daß der Kasten verschlossen war und der Schlüssel fehlte. Durch geschicktes Extemporieren wußte sie die Verlegenheit zu verdecken, und zum Glück erkannte der italienische Regisseur die Situation. Aber, bis der Italiener sich Verständnis verschafft hatte; bis der Schlüssel, der sich in der Tasche des Requisiteurs befand, zur Stelle geschafft und der Künstlerin geschickt beigebracht war, vergingen peinliche Minuten. Die Ristori hatte das Publikum zwar durch ihr geschicktes Spiel noch über die Verlegenheit wegtäuschen können, jedoch die überstandene Erregung war so groß, daß die Künstlerin beim Betreten ihrer Garderobe mehr tot als lebendig war und längere Zeit brauchte, sich wieder zu erholen.[301])

❖

---

in den rechten Arm drang. Noch in derselben Nacht mußte der Arm amputiert werden, und Roger trug hinfort einen künstlichen, nach seinen Angaben verfertigten Arm, den er vermöge zweier unter den Kleidern entlang geführter Darmsaiten mit dem anderen Arm so geschickt zu bewegen wußte, daß bei den meisten Bewegungen es dem Publikum gar nicht auffiel, daß der Arm künstlich war. Freilich ein Schwert führen konnte Roger jetzt mit der Rechten nicht mehr und noch weniger hätte er, wie damals, eins zerbrechen können.[300])

Der unschätzbare Brief.

Ebenso wie durch das Fehlen eines im Drama erforderlichen Gegenstandes, z. B. des Schlüssels in der vorstehenden Geschichte, eine peinliche Verlegenheit entstehen kann, so natürlich auch umgekehrt u. U. durch das Vorhandensein eines Gegenstandes auf der Bühne, der dort nicht sein darf. Von den Verlegenheiten, die das Fehlen eines Briefes bereiten kann, war bereits oben (S. 53/54) die Rede, und so sei denn hier ein Beispiel des Gegenteils erzählt: Am Berliner Hoftheater gab man — es war i. J. 1806 — „Don Carlos". Es kommt zu dem Stelldichein zwischen Don Carlos und der Prinzessin Eboli (2. Akt, 8. Auftritt). Der Infant glaubt bekanntlich, die früher ihm bestimmte und von ihm geliebte Königin, seine jetzige Stiefmutter, zu treffen, und findet deren Hofdame, die für ihn glühende, ehrgeizige Prinzessin Eboli. Sein Verhalten entspricht dieser Enttäuschung, doch die Prinzessin weiß sich dies Benehmen nicht zu erklären, da, wie sie meint, der Kronprinz doch auf ihre Einladung zu dem Rendezvous gekommen ist. Schließlich verfällt sie auf den Gedanken, Carlos wisse vielleicht darum, daß sein Vater, der König, sich um ihre Gunst bewerbe, und, um sein Interesse zu erwecken und seinen Schutz zu erbitten, gibt sie mit den Worten:

> Auch meiner Unschuld stellt man nach — Da hier!
> Dies Blatt kann diesen Heiligen entlarven.

dem Infanten einen Brief. Dieser liest das Blatt aber zunächst nicht, sondern lauscht gespannt ihren Worten. Als die Eboli dann aber später sieht, daß sie sich getäuscht, daß der Infant sie also nicht liebt, will sie den Brief wieder haben. In ihrer Bestürzung und Verwirrung

verrät sie erst, daß der Brief vom König selbst ist, doch als Carlos erfährt, daß der „Gewisse", den der Brief „entlarven" sollte, der König ist, sagt er: „Ja, Prinzessin, das ändert freilich alles schnell", behält den Brief, den er frohlockend emporhält, und geht damit ab, während die Prinzessin (zu ihrem großen Monolog) auf der Bühne zurückbleibt. — Der Berliner Darsteller des „Carlos", Franz Mattausch (1767—1833), beging nun die schier unglaubliche Nachlässigkeit, diesen „unschätzbaren — schweren — teuren Brief", wie er eine Sekunde vorher noch erklärt hat, beim Abgehen, noch auf der Bühne selbst, zu verlieren. Da lag der „unschätzbare" Brief nun, und, wenn die Eboli ihn aufhob und einfach wieder an sich nahm, so war eigentlich das Stück aus, und die Zuschauer konnten nach Hause gehen.

Das Publikum hatte das Versehen sogleich bemerkt, während die Darstellerin der „Eboli", Friederike Bethmann († 1815), den Brief zunächst noch nicht hatte sehen können und daher für die im Publikum entstehende Aufregung eine ganz andere Ursache vermutete. Wurden doch damals — es war nach der Schlacht bei Jena und das Theater voll von französischen Offizieren — häufig die vom Kriegsschauplatze eingelaufenen Nachrichten im Theater sogleich von den Generalen vorgelesen. Als die Künstlerin nun aber im Zuschauerraum keine derartige Erklärung für die entstandene Unruhe fand, sah sie auf die Bühne und — erblickte den Brief.

Was tat die Eboli-Bethmann nun? Dies Rätsel gab der Theaterdirektor Heinrich Schmidt, der jener Vorstellung in Berlin beigewohnt hatte, bald danach an Goethes Tische, wo er den Vorfall erzählte, auf. Goethe zögerte mit der Antwort, doch Frau von Goethe meinte, die Bethmann werde getan haben,

als sehe sie den Brief nicht. „Da wären denn freilich Madame wohlfeilen Preises davongekommen", bemerkte Goethe hierzu und forderte dann den Erzähler auf, nur selbst die Lösung seines Rätsels anzugeben; „denn", setzte er hinzu, „wer kann erraten, was eine kluge, verständige Schauspielerin in so kritischem, dringendem Augenblick tut?"

Die Bethmann hatte in der kritischen Situation auch nicht einen Augenblick die Geistesgegenwart verloren. Sowie sie nämlich den auf der Bühne liegenden Brief bemerkte, zeigte sie sofort die höchste, freudigste Überraschung, stürzte sich hastig auf den Brief, ergriff ihn begierig, führte ihn mit vor Hoffnung funkelnden Augen ans Gesicht — doch, wie sie das Blatt durchflogen, warf sie es fort mit der Geste schmerzlicher Enttäuschung, andeutend, daß es ein anderes, wertloses Blatt sei. Die geniale Künstlerin spielte diese kleine, unvorhergesehene Szene, durch die sie das arge Versehen ihres Partners korrigierte und die Handlung in die vom Dichter gewiesenen Bahnen zurückführte, mit so überlegener Meisterschaft, daß das Publikum in dröhnenden Beifall ausbrach.[302])

A posteriori freilich recht einfach, diese Lösung des „Rätsels", — das Ei des Kolumbus.

❖

Reim dich oder —!

Eine Anekdote, die Julius Stettenheim[303]) mit Recht zu den meisterzählten, aber nichtsdestoweniger durchaus unglaubwürdigen rechnet, will wissen, in einer „Faust"-Aufführung habe in der Schülerszene der Schüler gesagt:

Das sieht schon besser aus! Man sieht doch, wie
und wo.

und der „Mephisto“ — gewöhnlich muß Theodor Döring dafür herhalten — habe nun, um wenigstens den Reim zu retten, geantwortet:

Grau, teurer Freund, ist alle Theoro.

❖

Ex tempore.

Von dem Weimarer Schauspieler Vohs († 1804) wurde bereits oben (S. 112) erwähnt, daß er im Extemporieren Schillerscher Verse große Gewandtheit und Übung besaß; kaum minder bewandert darin war sein Kollege Cordemann, der gleich ihm noch durch die Schule der Stegreif-Komödie gegangen war. In einer Aufführung der „Maria Stuart“ in Lauchstedt erhielten die beiden Künstler eine zufällige Gelegenheit, besondere Proben ihres Geschickes abzulegen, und wandten dadurch eine arge Verlegenheit ab. Caroline Jagemann (1777—1848), die Elisabeth der Aufführung, hatte nämlich an die Szene mit Leicester am Ende des zweiten Akts (9. Auftritt) nicht gedacht und wurde — zum Glück ziemlich rechtzeitig — vermißt. Es zeigte sich, daß sie in ihre Garderobe gegangen und schon im begriff war, sich umzukleiden. Leicester und Mortimer wurden sogleich durch Zuflüstern aus der Kulisse von der Verlegenheit benachrichtigt und ließen sich nicht aus der Fassung bringen. Das Spiel ging langsam weiter; endlich vor den Worten „Maria hofft!“ warf Vohs einen fragenden Blick in die Kulisse, aber man mußte ihm in Zeichen-

sprache verneinend antworten. So extemporierte er denn sechs bis sieben Verse und sein Partner Cordemann ebenso, indem sie das Thema des vorhergehenden Dialogs variierten. Endlich erschien die Jagemann und konnte noch auf ihr Stichwort auftreten. Kaum ein einziger Zuschauer wird die höchst peinliche Verlegenheit bemerkt haben, zumal die extemporierten Verse recht gut gewesen sein sollen.*) Als Schiller später von dem Vorfall hörte, amüsierte er sich köstlich und sagte: „Ja, ja, der Vohs ischt ä ganzer Kerl, aber dem Cordemann hätt' ich's nit zugetraut."[304])

Daß ein Schauspieler, der eine derartige Verlegenheitsszene durch geschicktes Extemporieren rettet, hinterher wegen unerlaubten Extemporierens bestraft werden soll, dürfte gewiß für ausgeschlossen gelten, und doch ist auch dieser Fall bereits passiert.

---

*) Wenn auch die prompte Handhabung der Jambenspritze, zumal wenn auf Qualität der Verse kein sonderliches Gewicht gelegt wird, gewiß nicht zu den unerlernbaren Dingen gehört, so wird es doch in einem modernen Konversationsstück im allgemeinen leichter sein, eine derartige Verlegenheitspause wie hier auszufüllen, beispielsweise in folgender Weise, wie es einmal in einem Lustspiel geschehen sein soll in einer Szene, in der der erwartete „Freund" auf sein Stichwort nicht erschien. „Wo er nur bleibt?" so extemporierte der Schauspieler, der den Freund zu erwarten hatte, und, ans Fenster tretend: „Ah, da in der Ferne kommt er ja . . . . . aber, wie langsam er geht! gerade als wenn er keine Ahnung davon hätte, mit welcher Ungeduld ich ihn erwarte. Und nun trifft er auch noch einen Bekannten . . . . . er redet ihn an; wahrhaftig, er nimmt sogar eine Cigarette von ihm und nun raucht er ganz gemütlich, als ob wir beide nicht sehr Wichtiges miteinander zu besprechen hätten! . . . Gottlob, nun geben sie sich zum Abschied die Hand; jetzt kommt er, gleich wird er hier sein; ich werde ihm die Tür öffnen . . . . . aber warum geht sie nur so schwer auf?" Und nun machte er sich, weiter improvisierend, an der Tür zu schaffen, bis endlich der „Freund" erschien.[305])

Luiſe Fleck-Schröck (1777—1846).

Fritz Beckmann, dem aus solchem Anlaß von seinem Direktor Cerf eine Strafe — halbe Monatsgage — zudiktiert werden sollte, äußerte, als er davon erfuhr: „Die Strafe zahle ich! Denn nicht fürs Doppelte möchte ich den Kommissionsrat hindern, eine so seltene Gemeinheit zu begehen.“ Diese Äußerung kam aber dem Direktor zu Ohren, und er scheute sich nun doch, die Strafsumme in Abzug zu bringen.[306])

❖

Auf dem Theater in Hannover trat im Jahre 1868 eine junge Ungarin, Frau Vilma von Baláss-Vognár (1844 geb.), nachmals Hofopernsängerin dort, als Gast auf und eroberte sich sogleich am ersten Abend, in der Rolle der „Rosine“ im „Barbier von Sevilla“, die Gunst des Publikums durch ihre gut geschulte, liebliche Stimme. Da die Künstlerin die deutsche Sprache nicht beherrschte, so konnte ihr das Mißgeschick passieren, daß ihr mitten im Gesang der Textfaden abriß. In ihrer Verlegenheit rief sie lieblich-naiv: „O, hob' ich vergessen Text!“*) Das Publikum nahm die offenherzige Mitteilung mit allgemeiner, wohlwollender Heiterkeit auf.[307])

❖

Der Heldentenor v. Kaminsky, der erste „Tannhäuser“ in Wien, war ein prächtig humorvoller

*) Eine angehende Schauspielerin blieb trotz aller Bemühungen des Souffleurs stecken. Wütend rief der Direktor aus einer Kulisse ihr zu: „Extemporieren Sie ein paar Worte und gehen ab!“ Mit einem Knicks gegen das Publikum sagte das vor Angst halbtote Mädchen: „Ich extemporiere ein paar Worte und gehe ab.“ [308])

Mann. In seinem Grazer Engagement hatte er eines Abends den Lohengrin zu singen. Nach dem ersten Akt stürzte der Direktor Kreibig höchst aufgeregt auf die Bühne und rief: „Kaminsky, Sie sind ja heiser — soll ich annonzieren?“ — „Lassen Sie nur“, meinte Lohengrin-Kaminsky, „sie werden's schon merken.“[309])

Bei den Schmieren und Meerschweinchen.

Ludwig Wollrabe (1808—1872) war zwar in der zweiten Hälfte seines Lebens in angesehenen Bühnenstellungen, als Oberregisseur am Hamburger Thalia-Theater und als Direktor verschiedener kleiner Hofbühnen und anderer Theater, tätig, und hatte auch die Freude, seine Töchter, von denen Amalie, die spätere Gattin des Fürsten Löwenstein-Wertheim-Freudenberg, am bekanntesten geworden ist, zu hervorragenden Bühnenkünstlerinnen sich entwickeln zu sehen; in seiner Jugend hatte Wollrabe jedoch Jahre hindurch das armselige Leben eines von Ort zu Ort wandernden Schmierenkomödianten geführt.*) Er selbst schildert die Freuden, vor allem aber die Leiden und Entbehrungen jener Jahre, wie er z. B. eines Abends nach anstrengender Fußwanderung hungrig und müde, ohne einen Pfennig

*) Daß in der früheren Zeit der Weg des Bühnenkünstlers sehr häufig durch die Schule der Schmieren führte, ist bekannt. Von heute lebenden Größen der Bühnenwelt hat beispielsweise noch Max Grube (1854 geb. als Sohn eines hervorragenden Gelehrten und Universitätsprofessors) in der Jugend eine Zeit lang bei den „Meerschweinchen" und Wanderbühnen gemimt; in seinem schon genannten, ebenso wertvollen wie amüsanten Werke „Im Theaterland" erzählt er mehrere köstliche Geschichten aus jener Zeit.[310])

in der Tasche, in einem Dorfkrug einkehrt und zusehen muß, wie andere Gäste die ihm „himmlisch“ entgegenduftenden Speisen verzehren, bis die Not ihn alle Gêne abwerfen läßt und er durch Deklamationen — aus Kotzebue und Lessings „Nathan“ — sich von den übrigen Gästen einige Pfennige für ein dürftiges Abendessen zusammenbettelt, und wie er dann nach kärglichem Mahl auf der Streu sein Nachtlager erhält, um am nächsten Morgen, in aller Frühe durch einen Fußtritt des Hausknechts geweckt, die Wanderschaft fortzusetzen.

Begonnen hatte Wollrabe seine Bühnenlaufbahn freilich an einem großen Theater, dem Hamburger Stadttheater, dessen Orchester sein Vater ein halbes Jahrhundert hindurch als Hoboist angehört hat. Da jedoch der Ehrgeiz des Jungen an den kleinen, ihm dort übertragenen Rollen keine genügende Nahrung fand, brannte der sechzehnjährige Jüngling durch und begab sich auf die Schmierenwanderschaft. In Harburg meldete er sich bei einer Truppe, bei der seine später in Hamburg engagierte Schwester Sophie damals seit kurzem als jugendliche Liebhaberin wirkte. Der Direktor der Truppe, Ferdinand Moog, engagierte den Jüngling, der von einer so großen Bühne kam, ohne langes Besinnen: „Sie kommen?“ fragte er. — „Von Hamburg.“ — „Waren engagiert?“ — „Bei dem Stadttheater.“ — „Haben Sie kurze Hosen?“ — „Ja, sie sind mir kurz.“ — „Ritterstiefeln?“ — „Ja!“ — „Sie sind engagiert und können sich morgen eine Rolle bei mir abholen. Adieu!“

Das Theater Moogs war eigentlich eine Scheune. Auch sonst waren die Theatereinrichtungen recht primitiv. Gutenberg und seine segensreiche Erfindung existierten z. B. für diesen Direktor noch nicht. Moog, der ein

geschäftstüchtiger Mann war und sich schon ein nettes Sümmchen erspart hatte, wußte gewiß nicht, daß man auch schon lange vor Gutenberg Vervielfältigungen und zwar durch Sklaven herstellen ließ, aber, auch ohne davon gehört zu haben, wandte unser Sklavenhalter dies höchst probate Verfahren an und ließ durch seine Sklaven und Sklavinnen die Theaterzettel handschriftlich herstellen: jedes Mitglied war zu zehn Zetteln täglich verpflichtet, und der Direktor sparte die Druckkosten.*)

Unser Wollrabe sollte nun bei Moog in einem alten Ritterstück debutieren, bekam aber zu seiner größten Enttäuschung die Nebenrolle, einen gutmütigen Räuber, und nicht den seiner Ansicht nach ihm zukommenden jugendlichen Held. Diesen gab Moog selbst und, als Wollrabe die ihm zudiktierte Rolle refüsierte und jene andere beanspruchte, schrie Moog ihn an: „Junger Mensch, die Rolle spiele ich selbst und tue es ganz besonders aus dem Grunde, um den Anfängern durch meine gediegenen Leistungen ein Muster zu geben.“ Als Wollrabe dann am Abend diese „gediegene Leistung“ sah, war er, der am Hamburger Stadttheater von Kindheit an andere Vorstellungen von Bühnenkunst be-

*) Andere Schmieristenhäuptlinge ließen zwar Zettel drucken, jedoch ohne Angabe von Ort und Datum. Sie erreichten dadurch den Vorteil, daß sie die Programme derselben Auflage für alle Vorstellungen des gleichen Stückes verwenden konnten. Ort und Datum wurden dann jedesmal nur handschriftlich eingetragen, und auch die bereits verwandten Programme wurden tunlichst immer wieder verwandt. Zu dem Ende trugen die Zettel alle die Bemerkung: „Man bittet, die Zettel gefl. aufzubewahren, da sie zum Schluß wieder abgeholt werden.“ Verließ die Wandertruppe dann den betreffenden Ort, so wurden die Zettel eingesammelt, wurden darauf sortiert und, soweit sie etwa zerknittert waren, von der „Prinzipalin“ mit dem Bügeleisen wieder glatt geplättet.[311])

kommen hatte, so empört, daß er für das ihm und der Kunst angetane Unrecht blutige Rache zu nehmen beschloß. In einer Szene des Stückes hatte Ritter Moog den gezückten Dolch auf ein Burgfräulein zu richten, und Räuber Wollrabe sollte im kritischen Momente dazwischentreten und den Mord verhindern. Schon reißt Moog das Fräulein an sich und deklamiert: „Untreue verdient den Tod! Stirb von der Hand des Geliebten!“ und nun erwartet er, daß der Räuber plötzlich dazwischentritt. Aber Räuber Wollrabe kommt nicht, sondern lehnt an eine Kulisse und sieht dem Spiel ruhig zu. Moog denkt, jener habe nur sein Stichwort überhört, und wiederholt die Worte mit lauter Stimme. Doch Wollrabe verharrt ganz gemütlich in seiner passiven Resistenz; „Meinetwegen erdolche sie nur! Ich komme nicht!“ denkt er. Moog wiederholt die Worte wieder und wieder, immer lauter und erregter schreiend; schließlich brüllt er, den Dolch immer noch auf das arme Fräulein gezückt, dem Widersetzlichen die freilich nicht ganz rollengerechten Worte zu: „Verfluchter Räuber, Ihr Stichwort ist gefallen, kommen Sie heraus!“ — „Ne, Herr Moog, ich komme nicht“, antwortet der Gauner ganz gemütlich und phlegmatisch. Voller Angst bittet nun auch Schwester Sophie im zärtlichsten Hamburger Platt: „Min söte Jong, gah doch herut!“ — „Ne, min Deern, ik gah nich.“ — Da alles nichts nützt, sagt Ritter Moog zu dem Burgfräulein: „Scheren Sie sich in die Garderobe!“ und läßt dann selbst den Vorhang fallen. „Sie sind entlassen!“ donnert er darauf, am ganzen Körper zitternd, den eben erst Engagierten an. „Welch Glück!“ ist dessen demütige Antwort. Jedoch, schon nach einiger Zeit geht der Vorhang wieder in die Höhe, und das Stück kann jetzt zu Ende gespielt werden, ohne daß

abermaliger Räuberstreik zu befürchten ist; denn die Rolle des Räubers ist jetzt in die bewährten und zuverlässigen Hände — der Frau Direktorin gelegt.*) —

*) Für Überwindung solcher Verlegenheiten, wie sie bei dem unzureichenden Personal täglich vorkommen mußten, durften die Thespiskarrenleiter in der Wahl ihrer Mittel nicht eben skrupulös sein. So besaß ein Schmierendirektor von besonders wichtigen Repertoire-Stücken verschiedene Bühneneinrichtungen, die je nach der Zahl der gerade verfügbaren Kräfte in Wirkung traten. Da gab es z. B. von den „Räubern" eine Ausgabe A für 10 darstellende Personen, eine Ausgabe B für 8 und eine C für 6 Personen. In dieser letzten Einrichtung wurden nicht weniger als 10 selbständige Rollen und außerdem die ganze Räuberbande durch Briefe ersetzt. Die Szene, in der Kosinsky auftreten soll (3. Akt, 2. Szene), wurde z. B. so gegeben, daß Karl Moor einen Brief aus der Tasche zieht und sagt: „Schreibt mir da a junger, behmischer Edelmann — er heißt Kosinsky —, i soll ihm seine Geliebte — sie heißt Amalia — retten helfen, die in den Klauen eines Tigers ihr Leben verseufzt. Na, dös kenn' man jo machen." [312])

Übrigens haben die „Räuber" auch auf guten Bühnen sich oft genug gewagte und unwürdige Experimente gefallen lassen müssen: Eduard Jerrmann (1798—1859) war gewiß ein bedeutender, hochgebildeter und ehrgeiziger Künstler — brachte er, der in Berlin geboren und aufgewachsen und bislang nur auf deutschen Bühnen beschäftigt gewesen war, es doch durch angestrengtes, zweijähriges Studium bei Talma dahin, auf dem Theâtre français, Frankreichs erster Bühne, in französischen Stücken und in französischer Sprache an zwölf Abenden mit großem Erfolge auftreten zu können (1832), — und dennoch hat er, auch als angesehener und berühmter Künstler noch, den Sport betrieben, Karl und Franz Moor in einer Person, den Karl in schwarzer, den Franz in roter Perrücke, zu geben, also die „Brüder Moor" als eine Art Umkleidungsrolle darzustellen. Jerrmann will für dies Kunststück, neben vielen heftigen Vorwürfen anderer Künstler, die besondere Anerkennung der großen Sophie Schröder gefunden haben[313]), die angeblich selbst am liebsten die Elisabeth und Maria Stuart in einer Person gespielt haben würde. Sophie Schröders ephemerer Ehemann, der ebenso hochbegabte wie liederliche Wilhelm Kunst (1799—1859), ist übrigens in Jerr-

Einige Jahre später kam Wollrabe auf seinen Wanderungen nach Demmin in Vorpommern und vereinigte sich, da er dort kein Engagement fand, mit mehreren Kollegen zu einer Theater-Expedition nach dem Städtchen Loitz, einer Gemeinde, die damals keine 2000 Einwohner gehabt haben wird. Das Unternehmen ging von statten, und mehrere Vorstellungen waren bereits gegeben und beifällig aufgenommen, — da meldete sich eines Tages bei den Schauspielern ein Loitzer Autochthone mit dem löblichen Anerbieten, ihnen zu helfen, sogar unentgeltlich in ihren Vorstellungen mitzuwirken. Im Zivilleben war der Theaterenthusiast zwar Buchbinder, aber manche große Schauspieler mögen, wie in späterer Zeit z. B. Emil Thomas, Buchbinder, vielleicht sogar recht

---

manns Fußstapfen getreten und hat gleichfalls und zwar unter großem Zulauf und rauschendem Beifall des Publikums in Zürich, München und an anderen Orten die Brüder Moor in einer Person gegeben.[314]) Auch Zriny und Soliman sollen angeblich durch Jerrmann zu erzwungener Symbiose gebracht sein.[315]) Der Not gehorchend, nicht dem eignen Triebe, hat Friedrich Mitterwurzer (1845 bis 1897) auf der abenteuerlichen Tournee, die er in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zusammen mit dem früheren Wiener Direktor Friedrich Strampfer (1827—1890) und einer Wiener Kollegin durch die ganze amerikanische Union einschließlich selbst der kleinsten Orte unternahm, oft genug Karl und Franz Moor in einer Person vereinigt, ja diese Besetzung war bereits als eine relativ glänzende anzusehen; denn anderenfalls gab die kleine, nur aus den drei Personen bestehende und in der Regel auf freiwillige ortsansässige Hülfskräfte angewiesene Wandertruppe die Räuber ganz ohne Karl Moor.[316])

Übrigens kamen selbst auf Bühnen wie der Goethes, da das Personal aus ökonomischen Gründen nicht über die eben ausreichende Zahl hinausging, Double-Rollen recht oft vor; so stellte z. B. derselbe Schauspieler im „Tell“ den Pfarrer Rösselmann und Johann Parricida dar oder im „Götz“ den Sickingen und den Zigeunerhauptmann[317]) usw. usw.

schlechte Buchbinder gewesen sein; warum sollte also dieser Buchbinder, der es sogar schon zum selbständigen Meister gebracht hatte, nicht ein großer Mime sein? Aber selbst, wenn kein großer Acteur, so mußte der stadtbekannte Mann in jedem Falle eine große Attraktion werden,*) und die Schauspieler acceptierten sein Anerbieten daher gern. Für sein Debut wählte er selbst den „Jaromir“ in Grillparzers „Ahnfrau“. „Haben Sie die Rolle schon einmal gespielt?“ fragte man ihn. „Ne!“ — „Da werden Sie aber Angst bekommen und stecken bleiben.“ — „Angst habe ich Ihnen gar nich.“ — Fürsten und Fürstinnen der Bühne haben zwar zeitlebens am Lampenfieber gelitten, Jenny Lind, die vergötterte, überall auf Händen getragene, hat allezeit unsägliche Qualen deswegen erduldet, Emil Devrient hat wenigstens während der ersten Bühnenjahre schwer daran gelitten, und Ludwig Barnay ist gar während seines ganzen langen Schauspielerlebens ein Märtyrer des Lampenfiebers gewesen,**) — aber

*) „Unter gütiger Mitwirkung eines hiesigen Kunstfreundes“, mit diesen oder ähnlichen Worten wird ein derartiges Ereignis wohl auf den Programmen angekündigt.[318]) In vielen Fällen zwang oder zwingt der Personalmangel die kleinen Wandertruppen ja gebieterisch, selbst nach solchen eingeborenen „Kunstfreunden“ Umschau zu halten (vgl. die vorige Anm.). Ganz besonders gilt das natürlich für Nebenrollen, Komparserie usw. Da wurde denn wohl auf dem Theaterzettel ausdrücklich zur Mitwirkung aufgefordert, etwa in der Weise, wie von einer Wandertruppe aus dem Jahre 1796 erzählt wird[319]), wo es hieß:

Wer im 3. Acte auf dem Theater einen Reisigen macht, kann den 4. umsonst sehen.
Den dritten doch auch schon!

**) Barnay selbst bekennt[320]) offenherzig: „Zu allen Zeiten war ich vor meinem Auftreten außerordentlich aufgeregt, eine Aufregung, welche sich merkwürdigerweise bis zum Betreten der Bühne

Buchbindermeister Jaromir von Loitz verspürte selbst beim *ersten* Auftreten keine Spur von Angst. *Echtes Theaterblut kennt eben kein Lampenfieber!*

„Na, können Sie denn die Rolle so sicher?“ fragten die Schauspieler den Wackeren etwas zaghaft und überwältigt durch so viel Seelengröße. „Ich brauche gar keene Überhörung; ich kann sie Sie ohne Saufleur hersagen tun.“ — Daß er in der Tat nicht renommiert hatte, zeigte sich am nächsten Tage, an dem Probe und Vorstellung stattfinden sollten, in vollstem Maße: Bei Berufsschauspielern soll es nicht selten mit der korrekten Wiedergabe der Rolle hapern, und ohne den hülfreichen Kastengeist wären gar manche von ihnen rettungslos verloren. Buchbinder Jaromir dagegen beherrschte nicht nur *seine* Rolle von Anfang bis zu Ende, nein, er beherrschte mit gleicher Meisterschaft sämtliche Rollen des Stückes, und duldete daher denn auch auf der Probe keine anderen Götter neben sich. Mit Donnerstimme deklamierte er nicht nur seinen Jaromir, sondern das ganze Stück — ohne die geringste Kürzung — herunter. Es war auch nur recht gut, daß er die Rollen der übrigen mitsprach; denn sein höchst „eigenartiges“ Spiel und seine Deklamation wirkten auf die Schauspieler derartig

---

fortwährend steigerte, während sie sofort verschwand, sobald ich die ersten Worte meiner Rolle gesprochen hatte. Dieses nicht zu erklärende Gefühl ängstlicher Aufregung vor dem Auftreten bin ich bis in die allerletzte Zeit meiner künstlerischen Wirksamkeit niemals losgeworden. Schon tagsüber war ich in der Regel ganz untraitable, am Mittage konnte ich nur sehr spärliche Nahrung zu mir nehmen und in den Nachmittagsstunden bis zur Theaterzeit war ich einfach ungenießbar und nicht fähig, mit irgend jemand zu verkehren. So habe ich am Tage meines Auftretens fast vierzig Jahre hindurch ein wahres Martyrium durchgemacht.“

ein, daß sie vor Heiterkeit sicher kein vernünftiges Wort herausgebracht hätten. Das beständige Kichern seines Auditoriums störte den Braven jedoch keineswegs: unentwegt donnerte er weiter. Ein auch nur einigermaßen ordnungsmäßiger Verlauf der Vorstellung erschien den Schauspielern nach dieser Probe bereits ausgeschlossen, und sie legten sich daher schon Reservestücke zurecht. Aber einfach abgesetzt werden konnten „Ahnfrau“ und Buchbinder Jaromir trotz der zwerchfellerschütternden Probe nicht mehr; denn bereits mittags war das Haus ausverkauft, und gewiß hätten viele Besucher Rückzahlung verlangt, wenn der „Star“ überhaupt nicht aufgetreten wäre. Nachdem Wollrabe nach beendeter Probe den Gast noch gefragt hatte, ob er Garderobe brauche, und dieser geantwortet hatte: „Nein, ich habe alles selbst“, gingen alle auseinander und harrten mit Spannung der Dinge, die der Abend bringen würde.

Halb sieben Uhr sollte die Vorstellung beginnen, aber fünf Minuten vorher war Jaromir Buchbinder noch nicht da. „Er hat doch Angst bekommen“, meinten die Schauspieler, aber sie sollten sogleich erkennen, wie bitter Unrecht sie dem Braven abermals getan hatten; denn gerade jetzt trat der edle Meister, in einen Mantel gehüllt, ein. Natürlich wirft man ihm sein langes Ausbleiben vor. „Das Aufkleben hat so viel Zeit in Anspruch genommen“, sagt er zu seiner Rechtfertigung. „Kleben gehört freilich zu den Berufsgeschäften des Buchbinders, aber das hätte er ja schließlich auch auf einen anderen Abend verschieben können, wo er einmal ausnahmsweise nicht den Jaromir spielt“, so mögen Wollrabe und Genossen gedacht haben, doch bald sollten sie den tiefen Sinn jener Worte erkennen. „Schnell! wir müssen anfangen!“, sagt einer und, zu dem Buchbinder gewandt:

„Wo haben Sie Ihre Garderobe?“ „Ich bin fertig!“ mit diesen Worten wirft er den Mantel ab, — und mit dem Mantel, mit dem Schleier reißt der schöne Wahn entzwei. Im ersten Augenblick sind alle überwältigt von dem Anblick, den ihnen Jaromir in seinem sogenannten „Kostüm“ bietet, aber schon im nächsten Augenblick liegt die Dame, die die „Bertha“ darstellen soll, in Lachkrämpfen sich windend, am Erdboden, und auch die übrigen krümmen und biegen sich vor Lachen. Die ganze „Garderobe“ Jaromirs besteht aus — Goldpapier; so wie ihn Gott erschaffen hat, hat er sich den ganzen Körper vom Hals bis zu den Füßen mit Goldpapier beklebt. Das waren die Klebegeschäfte gewesen, die ihn vorher so lange in Anspruch genommen hatten! Die Schauspieler konnten gar nicht wieder zu sich kommen; der Meister allein verharrte unerschütterlich in der würdigen Haltung, die seiner hohen Kunstaufgabe entsprach.

Doch das Publikum wird bereits ungeduldig und will nicht länger warten; es muß also begonnen werden. Die erste Szene muß freilich gleich fortfallen; denn weder Bertha noch Graf Borotin sind in der Verfassung, auch nur ein Wort herauszubringen. So tritt denn der Held des Tages auf die Szene: „Bis hierher, ich kann nicht weiter“, aber schon umbraust ihn ein wahnsinniges Gelächter und, als er dennoch sprechen will, ein Schreien, Johlen, Zischen, Pfeifen. Auch jetzt wankt der Unerschrockene nicht; „nu laat mi ok tau Wurt kamen!“ ruft er in seinem Dialekt ins Publikum hinein. Der Vorhang muß fallen, aber auch jetzt besteht der Standhafte auf seinem Schein, und erst der Polizei gelingt es, ihn fortzuschaffen. — Das „ausverkaufte Haus“ bekam nun statt „Ahnfrau“ drei kleine Stücke zu sehen. Drei Stücke! Dazu als hors d'oeuvre die seltene und genuß-

reiche Vorführung eines ganz mit Goldpapier überzogenen Buchbindermeisters! man kann sich denken, daß die guten Loitzer hochbefriedigt heimgingen.[321])

Wollrabe, auf dessen „Memoiren“ wir uns stützten, versichert ausdrücklich die buchstäbliche Wahrheit seiner Erzählung und benennt mit Namen als Zeugen mehrere zu jener Zeit noch am Leben befindliche Kollegen der damaligen Loitzer Truppe. Übrigens trat vor einigen Jahren auf Variété-Bühnen eine junge Dame als „goldene Venus“ oder so ähnlich in einer Art Jaromir-Kostüm oder vielmehr in dieser Jaromir-Kostümlosigkeit auf. Man sieht, daß auch hier Ben Akiba recht behält: „Alles schon dagewesen.“ Die Priorität an dieser sr. Zt. in der Presse viel besprochenen Sensation einer bronzierten Venus gehört — einem seiner Zeit vorausgeeilten und daher von seinen Zeitgenossen nicht verstandenen Buchbindermeister in Loitz.

❖

Theaterzettel.

Ein unerschöpfliches Thema, die Komik des Theaterzettels! Insbesondere die Meerschweinchen und Wanderbühnen haben treffliche Beiträge zu diesem Thema geliefert. Nur ein paar Beispiele unter vielen:

Das Theater zu Schwäbisch-Hall zeigte im Jahre 1876 an[322]):

Kabale und Liebe.
Romantisches Schauspiel von Friedr. Schiller.

Dieses Stück von dem ziemlich bekannten Schiller brauche ich wohl nicht näher zu empfehlen.
Schubert, Director.

Dazu ein Beispiel aus neuester Zeit: in einem Vorort im Norden Berlins wurde im Herbst 1911 Schönherrs „Glaube und Heimat“ verzapft; der Theaterzettel sah so aus:*) [323])

Hubertussäle.
Heut und die folgenden Tage
„Glaube und Heimat“
Die Tragödie eines Volkes in fünf Akten.
Während der Pausen:
Tanz im kleinen Saal.

*) Ein Seitenstück zu diesen Ankündigungen der Meerschweinchen bilden die vom Druckfehlerteufel redigierten Anzeigen, die freilich in den besten Familien vorkommen können. Als ein Beispiel aus neuester Zeit nenne ich [324]):

Stadttheater St. Gallen.
Samstag, den 27. Januar 1912, abends 8 Uhr.
Kleine Preise.
König Lehar.
Trauerspiel in 5 Aufzügen von W. Shakespeare.

Würdig stellt sich dieser Anzeige die folgende zur Seite [325]): „Faust. Oper von Gouano.“ Recht gut gelungen ist dem Kobold des Setzerkastens auch der Titel [326]) „Der Raub der Rabinerinnen.“

Bühnenkarrieren.

Die Letzten werden die Ersten, die Kleinsten werden die Größten sein.

„Die dramatische Kunst ist die Kunst, dankbare Rollen zu erhalten", soll Ludwig Devrient einmal gesagt haben. So paradox der Satz auch klingt, so schließt er doch ein reichliches Körnchen Wahrheit in sich. Ist doch von manchen Koryphäen der Theatergeschichte bekannt, daß sie erst dann ihre Schwingen entfalten und aus den Niederungen aufsteigen konnten, als ein glücklicher, oft lange vergeblich herbeigesehnter Zufall sie vor eine Aufgabe stellte, die ihnen Gelegenheit bot, ihr Können überhaupt einmal zu zeigen, und wieviele Talente mögen, da ein solcher Glückszufall sich nicht einstellen wollte, erlahmt und verkommen sein, ohne daß die Welt je von ihnen erfuhr, je um sie sich bekümmerte!

Bekannt und oft erzählt sind insbesondere die Fälle, in denen ein bis dahin von niemand beachtetes, starkes Talent erst durch „Einspringen" *) für einen plötzlich

*) Am Braunschweiger Hoftheater war einst ein Schauspieler Mejo (Franz, geb. 1798, † 185?) engagiert, der jede Probe, auch wenn er selbst dort nichts zu tun hatte, besuchte in der stillen und menschenfreundlichen Hoffnung, es könne ein Kollege sich als untaug-

erkrankten oder sonstwie verhinderten Darsteller Gelegenheit erhielt, ergiebige Proben des eigenen Könnens abzulegen und so Stärke und Besonderheit der eigenen Anlagen zu erweisen. Als ein interessanter Fall dieser Art sei beispielsweise die Geschichte wiedergegeben, die Julius Lieban, der berühmte Sänger der Berliner Hofoper, kürzlich aus seinem Leben erzählt hat.[328]) Lieban (1857 geb.) war anfänglich Geiger gewesen, war schon als 14-jähriger Knabe mit einer Zigeunerkapelle im Lande umhergezogen, war dann später, nach gründlicherer Ausbildung, Violinist im Orchester des Theaters an der Wien geworden und hatte nun (1877 etwa) sein erstes Engagement als Sänger am Leipziger Stadttheater unter Direktor Angelo Neumann erhalten. Wie es ihm dort erging und wie er dort den Grund zu seiner glanzvollen Bühnenlaufbahn legte, erzählt der Künstler selbst mit folgenden Worten:

„Ich sang Baritonpartien, durch meine kleine Figur war es mir aber nicht möglich, ordentlich Boden zu fassen. Wie sollte ich den „Don Juan", den „Zaren" usw. darstellen. Ich nahm zwar Einlagen in die Schuhe, Watte auf den Körper, letzteres um meine auffallende Magerkeit zu maskieren, doch konnte ich mich dadurch schwer bewegen. Durch das Tragen zu hoher Absätze, fühlte ich in der Gegend, wo andere die Waden hatten, oft heftige Schmerzen. Die kleinste Rolle war für mich ein Dampfbad.

---

lich erweisen und er selbst so Gelegenheit bekommen einzuspringen. Wenn einer „umfiel", war Mejo sofort da. Seine Kollegen nannten ihn daher das „Leichenhuhn".[327]) — Das Vorkommen von „Leichenhühnern" soll übrigens nach Brehm nicht auf die alte Welfenhauptstadt beschränkt sein.

Eines Tages war „Rheingold“ angesetzt, worin ich den „Donner“ sang und Herr Rebling den „Mime“ singen sollte; plötzlich erkrankte er, es wurde nach München an Schlosser telegraphiert, der auch akzeptierte. Um 12 Uhr mittags langte ein Telegramm an, daß Schlosser auf einer Station eingeschneit war und nicht kommen konnte. Furchtbare Verzweiflung im Theater; denn ausverkauftes Haus und keine andere Vorstellung möglich! Ganz Nibelheim sollte fortgelassen werden; auch dies eine Unmöglichkeit. Ich schlich mich aus dem Zimmer in den Chorsaal, wo gerade mein Gönner Kapellmeister Neßler, der Komponist vom „Trompeter“, Probe hielt. Ich bat ihn, mir den Mime im Rheingold vorzuspielen; nachdem dies geschehen, ging ich zu Neumann und erbot mich, bis zum Abend die Rolle zu übernehmen. „Dummheit“, meinte er, „wer soll denn den Donner singen?“ Ich singe Beide!“ *) „Das wäre großartig, lieber Lieban, das sollen Sie nicht bereuen.“ Ich sang also an diesem Abend beide Rollen, und kein Mensch im Theater merkte es. Ich erhielt auch ein Extrahonorar von 15 Mk., die ich damals sehr gut gebrauchen konnte. Von dem Moment an war meine Karriere gemacht.“

Bekanntlich ist die damals in der Not übernommene Tenorrolle späterhin eine klassische Leistung des Künstlers geworden. „Wäre ich damals nicht so schlau gewesen“, so schließt Lieban seine Erzählung, „ich triebe mich viel-

*) Lieban erzählt bei dieser Gelegenheit übrigens noch von einer anderen Double-Rolle und zwar aus seiner Berliner Zeit: Als Franz Krolop (1839—1897) einmal absagte, übernahm Lieban im „Siegfried“ zu seinem „Mime“ auch noch den „Alberich“; das Duett blieb natürlich fort.

leicht an kleinen Schmieren als Bariton herum. Das war den richtigen Moment erfassen!“

Interessant ist auch die Entwickelung[329]) von Charlotte Wolter (1834—1897), der größten Tragödin ihrer Zeit. Aus einer ganz unbemittelten Familie stammend, mußte sie eine bitterschwere Schule der Armut und der Demütigungen aller Art durchmachen, aber sie erlag in diesem harten Kampfe nicht, sondern arbeitete, allen Widerwärtigkeiten des Lebens und des Berufs zum Trotz, beharrlich weiter an sich, bis denn nach zehnjährigem Ringen — sie war mit 16 Jahren zur Bühne gegangen — endlich ihre Stunde schlug. Sie kam an das Victoria-Theater in Berlin (1860) und fand dort zu ihrem großen Glück einen Regisseur, der imstande war, ihre Talente zu erkennen und der sich redlich bemühte, diese zu pflegen, und ihr Gelegenheit schaffte, auch der Welt Beweise ihres Könnens und der in ihr ruhenden Entwickelungsmöglichkeiten zu geben. Es war Julius Hein, der frühere Stettiner Theaterdirektor, der nachmalige Direktor des Königlichen Schauspielhauses in Berlin, ein bedeutender Mann, ein ausgezeichneter Lehrer.

Freilich hatte die Wolter auch am Victoriatheater noch manche Hemmnisse zu überwinden. Weigerte sich doch z. B. der erste Liebhaber, mit „dieser Person, der personifizierten Talentlosigkeit“, aufzutreten.*) Aber der wackere Regisseur Hein gab „der personifizierten

*) Aus dem Leben von Adele Sandrock (1864 geb.) erzählt man einen ähnlichen Vorfall: Als die noch sehr junge Künstlerin ihr erstes Engagement, bei den „Meiningern“, erhielt (1880), weigerte sich ein Künstler, mit ihr, die damals noch ungeübt war und wenig gefiel, aufzutreten. Der Künstler soll kein geringerer als Josef Kainz (1858—1910) gewesen sein.[330])

Talentlosigkeit“ alsbald die Rolle, die für ihre ganze weitere Laufbahn entscheidend und der Ausgang alles späteren Glanzes werden sollte: die „Hermione“ in Shakespeares „Wintermärchen“. „Die soll die Hermione spielen?“ sagte Dingelstedt, damals Hoftheaterintendant in Weimar, der nach Berlin gekommen war, um die Aufführung des Shakespeareschen Schauspiels in seiner Bearbeitung zu sehen, „sie ist für diese Rolle um einen Kopf zu klein.“ „Nach der ersten Szene wird sie um zwei Köpfe größer erscheinen“, antwortete Hein ruhig und seines Erfolges sicher. — Er behielt recht: Hermione-Wolter wurde eine Sehenswürdigkeit und für das Theater ein Kassenmagnet ersten Ranges.

Ähnlich wie Dingelstedt soll auch der Berliner Generalintendant Botho von Hülsen in der kleinen Statur der Wolter, die sich ihm schon im Anfange ihrer Berliner Zeit für ein Engagement vorgestellt hatte, ein Bedenken erblickt haben, und auch nach dem großen Hermione-Erfolg wollte Hülsen nichts davon wissen, eine Schauspielerin von einem Berliner Theater zweiten Ranges sogleich an das Königliche Schauspielhaus zu engagieren, vielmehr wünschte er, die Wolter möchte erst für einige Zeit an einem anderen Hoftheater wirken[331]) und sich nach einem solchen Purgatorium wieder bei ihm melden. Ein wesentliches, vielleicht das wesentlichste Bedenken soll dem Berliner Intendanten das gewesen sein, daß der Ruf dieser Dame ein — zu bekannter sei.[332]) Damit verlor Berlin die große Tragödin für alle Zeiten. Denn Chéri Maurice (1805 bis 1896), der berühmte und ausgezeichnete Leiter des Hamburger Thaliatheaters, brauchte die Wolter nur einmal als „Hermione“ zu sehen, als sein Entschluß gefaßt war und er sie sofort für drei Jahre engagierte.

Freilich wurde auch Hamburg für die Wolter nur eine Durchgangsstation; denn nicht umsonst war Chéri Maurice der „K. K. Oesterr. Hofburgtheater-Lieferant wider Willen", wie er sich unwirsch selbst genannt hat.[333]) Wie der große Talent-Entdecker und Talent-Entwickler zuvor Bogumil Dawison, Marie Seebach, Zerline Würzburg, Friederike Goßmann, Friederike Bognar u. a. dem Burgtheater hatte „liefern" müssen, so ließ er sich auch jetzt (1862) durch die Bitten und Tränen der Wolter endlich erweichen, sie, die er dauernd ja doch nicht festhalten konnte, an Heinrich Laube*) resp. an das

*) Auch Laube selbst muß natürlich anerkennen[334]), daß das Hamburger Thalia-Theater „unter dem sehr rührigen und geschickten Direktor Maurice ungemein viel neue junge Schauspieler zum Vorscheine gebracht hat". Was jedoch speziell unseren Fall betrifft, so erzählt Laube, daß er das Talent der Wolter schon einige Jahre vor den Berliner Erfolgen, als die Künstlerin noch am Carl-Theater in Wien engagiert war (1858), erkannt und sie zu sich beschieden habe. Er veranlaßte sie dann, auf einem Provinztheater in großen Rollen aufzutreten, und ließ sich über ihr Wirken in Brünn, wohin sie nun ging (1859), durch einen Freund berichten. Mit seinem daraufhin gestellten Antrage, die Wolter für das Burgtheater zu engagieren, sei er jedoch damals bei seiner vorgesetzten Behörde auf absoluten Widerstand gestoßen.[335]) — Den tatsächlichen Teil der Laubeschen Erzählung wird man nicht bezweifeln dürfen noch wollen, doch erhält ein solches Bild, a posteriori gezeichnet, leicht infolge kleiner Änderungen ein ganz anderes Aussehen. Sollte es dem klugen und energischen Laube wirklich nicht möglich gewesen sein, den Widerstand der obersten Hoftheaterdirektion zu besiegen, da doch finanzielle Schwierigkeiten bei den damals (1858) gewiß äußerst bescheidenen Ansprüchen der Künstlerin nicht entgegen gestanden haben können und wo doch 1862, nach einem gerade „bei jungen Liebhaberinnen unschätzbaren Zeitverlust" (Laubes eigene Worte) von vier Jahren, das Engagement der jetzt Achtundzwanzigjährigen für die „Burg" dennoch zu stande kam. — Übrigens soll auch Emil Devrient, der in der Saison 1857/58 ein längeres Gastspiel am Carl-Theater in Wien absolvierte,

Burgtheater abzugeben, dessen höchste Zierde die große Tragödin nun hinfort, auch nach ihrer Verheiratung mit dem Grafen Karl O' Sullivan und bis zu ihrem Ende, blieb.

Als Laube später einmal hörte, an welchen Bedenken das Engagement der Wolter für die Berliner Hofbühne gescheitert sei, sagte er: „Eine gute Schauspielerin nehme ich, wo ich sie finde, und wenn ich sie mir vom Galgen holen soll.“ [331])

❖

Der lange Schlingel.

Als der nachmals so berühmte Ferdinand Eßlair (1772—1840) anfing, durch sein hervorragendes Spiel und seine gewaltige Erscheinung (s. unser Bild zu S. 232) die Aufmerksamkeit der Theaterkreise zu erregen, dachte der Münchener Hoftheaterpächter Graf Seeau († 1799), dem der Künstler empfohlen war, daran, ihn für München zu gewinnen (1797). Eßlair gastierte denn auch dort und, obwohl er außerordentlich

das Talent der Wolter, die infolge eines Zufalls in jenen Tagen eine Aushülfsrolle übernehmen mußte, damals schon erkannt und zu Nestroy, dem Direktor des Theaters, gesagt haben: „Und ich erkläre Ihnen: diese angeblich talentlose Statistin hat das Zeug zu einer großen Tragödin.“ [336]) Bei einer ähnlichen Gelegenheit und etwa zu gleicher Zeit soll auch Hermann Hendrichs, der Berliner Hofschauspieler, das Talent der Wolter entdeckt haben, und außerdem noch der schon genannte Freund Laubes und dieser auch wohl wirklich, Rudolph Waldek, der bekannte Kunstkritiker, der Laube erst auf die Wolter aufmerksam machte. — So ist die große Künstlerin also schon mehrere Jahre vor Beginn ihrer Blütezeit mindestens drei- bis viermal entdeckt worden, doch würde sie mehr davon gehabt haben, wenn sie weniger entdeckt und mehr gefördert wäre, — eine Bemerkung, die freilich — a posteriori — gleichfalls wohlfeil genannt werden darf.

gefiel und der Regisseur des Theaters in Erwartung eines so hervorragenden Talents sich bereits glücklich schätzte, kam es nicht zu einem Engagement. „Geht nit", sagte der von allem Kunstsinn verlassene, hochbetagte Graf Seeau, „geht nit: wir haben ja kei' Kostüm*) für den langen Schlingel." **) [337])

*) Bondini, ursprünglich Prinzipal einer italienischen Operngesellschaft und darauf (1777 ff.) der privilegierte Theaterunternehmer in Dresden und Leipzig, gab Auftrag, für den Schauspieler Schütz einen Ersatz zu suchen, und setzte in seinem mangelhaften Deutsch hinzu:

„Er muß aber sein ein gut Haberlieb (Liebhaber) und paß in die Kleid von Monsieur Schütz." [338])

**) Zu den Bühnengrößen, deren Riesenmaß der Leiber weit über menschliches hinausging, gehörte Luigi Lablache (1794 bis 1858), der berühmte Bassist. Als er einst in Wien — so behauptete die Fama[339]) — sich nach dem Prater fahren lassen wollte, habe der Fiaker, ganz bestürzt über die kolossalen Leibesausdehnungen des Fahrgastes, gefragt: „Soll i Euer Gnaden auf amal fahr'n?" — Hierzu ein Seitenstück aus Paris[340]): Als auf einem Theater der Liebhaber des Stückes, der Schauspieler Taillade, seine in Ohnmacht gefallene Geliebte, die schöne, aber sehr gewichtige Suzanne Lagier, forttragen sollte, mußte der schmächtige Künstler die peinliche Erfahrung machen, daß Umfang und Kraft seiner Arme dieser Taillenweite und diesem Körpergewicht nicht gewachsen waren. Während er nun im Schweiße seines Angesichts sich abmühte, rief eine Stimme vom Olymp herab: „Eh ben, dites donc, faites deux voyages!"

Dazu schließlich ein hübsches Witzwort Oskar Blumenthals, das Friedrich Haase erzählt[341]) und dem die gleiche Pointe, in eine aparte Form gekleidet, zu grunde liegt: In jenen Jahren, als Blumenthal das von ihm begründete Lessing-Theater leitete (1888—1898), wohnte er einst in einer kleinen Residenz einer Premiere bei. Vor dem letzten Akt sagte er zu dem anwesenden Dichter: „Wissen Se, Ihr Stück gefällt mir sehr gut, aber es hat eine riesige Länge, und die ist nicht zu kürzen" — der Autor horcht gespannt — „nämlich die ungeheure Länge des Mimen, der die Hauptrolle spielt! Wenn der sich mal photographieren läßt, muß er sein Bild in Serien erscheinen lassen."

Freilich ein ungleich größerer Theaterleiter hat sich ähnlich geäußert und entschieden: Goethe hatte i. J. 1802 seinen treuen Regisseur Genast auf die Liebhabersuche geschickt, und dieser fand nun zu seinem höchsten Entzücken in Nürnberg Ferdinand Eßlair und sogleich empfahl er ihn Goethe, nicht ohne dabei des Künstlers hohe Gestalt — 6 Fuß Größe — hervorzuheben. Goethe erschrak über dies Riesenmaß der Länge umsomehr als die erste Liebhaberin seines Theaters, das sehr junge Fräulein Maas*), ungewöhnlich klein war; so antwortete er denn: „Sehen Sie sich anders um; ich kann keinen Liebhaber brauchen**), dessen Geliebte ihm nur bis an den Nabel reicht.“ ***) [342])

---

*) Wilhelmine Maas war damals, 1802, angeblich erst in ihrem 16. Lebensjahre stehend, eben erst beim Hoftheater in Weimar angestellt; 1805 ging sie an die Berliner Hofbühne. Sie ist übrigens eine der S. 2 (Anm.) erwähnten Damen des Weimarer Theaters, die von Goethe mit Stubenarrest bestraft wurden.[343])

**) Natürlich hat die äußere Erscheinung bei Bühnen-Engagements oft eine entscheidende Rolle gespielt. Als Fürst Kaunitz im Auftrage von Kaiser Josef den Schauspieler Müller auf Entdeckungsreisen ausschickte, trug er ihm bezüglich des zu engagierenden Liebhabers u. a. besonders auf, auf Jugend und Wuchs zu sehen: „Er muß nicht gar zu groß sein, keinen hervorragenden Bauch haben.“

Heinrich Laube, der diese Vorschriften des allmächtigen Staatskanzlers erwähnt[344]), hat selbst derartige Gesichtspunkte nicht außer Acht gelassen. So gab er seine ursprüngliche Absicht, Otto Lehfeld zu engagieren, auf, nachdem er den Künstler als Franz Moor gesehen und sein Äußeres als nicht im Einklang mit dem Charakter dieser Rolle gefunden hatte. „Sie haben mir gefallen“, sagte er, „aber Sie sind zu kolossal, zu wohlbeleibt für das Fach der Bösewichter. Diese Halunken kann man sich nur mager vorstellen. Denken Sie an ‚Julius Caesar‘, der gern wohlbeleibte Männer um sich sah, während er den hageren ‚Cassius‘ fürchtete.“ [345])

***) Umgekehrt weigerte Albert Niemann, der Recke, sich einst als Gast am Hoftheater in Darmstadt, den „Tann-

So ging Eßlair denn von Nürnberg nicht nach Weimar, sondern nach Stuttgart. Dort hatte er als Gast größten Beifall gefunden und volle Häuser erzielt. Um so größer war das Erstaunen der Theaterleitung, als der Künstler als engagiertes Mitglied des Theaters gar keine Zugkraft mehr ausübte, und der Regisseur des Theaters äußerte einem bekannten Theaterfreunde seine Verwunderung hierüber. „Ja, wisset Se", antwortete dieser, „mer meine halt: es muß nix Rechts mit em sei; sonst hätt' er sich bei uns net anstelle lasse." [347]) — Bei dieser überwältigenden Selbsterkenntnis werden die guten Stuttgarter freilich nicht allzu oft etwas „Rechtes" bekommen haben.

❖

Plötzlicher Aufstieg.

Im Sommer 1854, aus Anlaß der Industrieausstellung in München, veranstaltete Franz Dingelstedt, der Intendant der dortigen Hofbühne, die so berühmt gewordenen „Mustervorstellungen".*) So

häuser" mit der dortigen Darstellerin der „Venus" zu singen, weil diese Sängerin, Frl. Langlois, ihm für die Rolle zu winzig erschien. Der Direktor Tescher machte ihm Vorstellungen deswegen, doch erwiderte Niemann kurz: „Weshalb engagieren Sie Zwerge?" Es war kurz vor Beginn der Vorstellung, zum Glück befand sich aber im Zuschauerraum eine andere Sängerin des Theaters, die erstens keine „Zwergin" war und zweitens sogleich einspringen konnte.[346])

*) Der von Dingelstedt gewählte offizielle Name lautete „Gesamtgastspiel". Als König Max am Neujahrsabend 1854 in dem obligaten Neujahrs-Hofkonzert durch die überfüllten Säle seinen Umgang hielt und den Intendanten seines Theaters ansprach mit der Frage, was er im neuen Jahre zu bringen beabsichtige, da antwortete Dingelstedt zu höchster, jedoch angenehmer Überraschung des Königs: „Ein Gesamtgastspiel der deutschen Bühnenkünstler auf Euer

Ferd. Eßlair (1772—1840) als „Wallenstein".

Franz Grüner (1780—1845) als „Abällino".

hervorragend auch die mitwirkenden männlichen und weiblichen Künstler, so ausgezeichnet auch die Leistungen durchweg waren, das größte Ereignis war das Auftreten einer bis dahin wenig bekannten und nur als Ersatz für die erkrankte Lina Fuhr berufenen Schauspielerin, der damals 25-jährigen Marie Seebach. Mit einem Schlage erwarb sie sich durch dies Gastspiel, insbesondere durch ihr „Gretchen", den Ruf einer Künstlerin ersten Ranges, ja den der ersten deutschen Schauspielerin schlechtweg. Ein solches Gretchen insbesondere, so meinte Friedrich Haase, einer der Mitwirkenden von damals, noch an seinem Lebensabend in seinen Lebenserinnerungen, gab es weder vorher noch nachher sonst.[349])

Völlig überwältigt waren alle Zuschauer, und Berthold Auerbach, der unter ihnen war, seufzte am Schluß: „Armer Goethe, daß du dieses dein Gretchen nicht sehen durftest!"[350])

Ein Verehrer verstieg sich sogar zu der überschwänglichen oder doch etwas gewagten Behauptung:

„Als Goethe einst sein Gretchen schrieb,
Tat er's, Maria, dir zu Lieb." *)[351])

❖

Majestät Hoftheater, zur Zeit der Industrieausstellung." — Wohlmeinende Freunde tauften die Vorstellungen dann später „Mustervorstellungen", während die sogenannten guten Freunde „Monstrevorstellungen" sagten.[348])

*) Dazu die Scherzverse Eduard Mautners über Friederike Bognars Gretchen:

Hätte Herr von Goethe auch das noch erreicht,
Dich, Friederike, zu kennen —
So würde Faust's Liebchen heute vielleicht
Statt „Gretchen" — „Riekchen" sich nennen.[352])

Von Pontius zu Pilatus.

Der berühmte Friedrich Ludwig Schröder erzählte einst folgende Anekdote: Im Jahre 1806 ging ein Schauspieler in Wien, der ohne Engagement war, zu dem Direktor des Leopoldstädter Theaters und bot ihm seine Dienste an. „Kann der Herr reiten?“ fragte der Theaterleiter. — „Nein.“ — „So kann ich den Herrn leider nicht brauchen.“ — Der Schauspieler ging nun zu einem anderen Vorstadttheater. „Kann der Herr fliegen?“ hieß es hier gar. — „Nein!“ — „So kann ich den Herrn leider nicht brauchen.“ — Nun faßte sich der zweimal Abgewiesene ein Herz und ging zu dem Direktor des k. k. Theaters, Baron von Braun. „Können Sie memorieren?“ fragte dieser. „Ja“, antwortete der Schauspieler mutig und siegesgewiß. „Dann kann ich Sie nicht brauchen“, war die verblüffende Antwort, „denn Sie verderben mir das Ensemble. Bei mir lernt niemand seine Rolle.“ [353])

❖

Aus der guten, alten, vertrauensseligen Zeit.

In der „Königlich privilegirten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“, der heutigen „Vossischen Zeitung“, stand im Jahre 1812 einmal folgende Annonze [354]):

> Ein guter erster Tenorist hat bei der Bühne zu Danzig ein sehr annehmliches Engagement zu erwarten, so auch eine gute Sängerin; alle billigen Forderungen werden erfüllt. Wer seiner Sache gewiß ist, kann sich gleich herbegeben und der Ersatz der Kosten wird bei der Ankunft entrichtet.
>
> Die Direction des Theaters zu Danzig.

❖

Der Tag hat sich geneiget.

Otto Lehfeld (1825—1885) gehörte zu jenen nicht seltenen bedeutenden Künstlern, denen auf einen glorreichen Lebensmittag ein durch Krankheit und Mittellosigkeit getrübter Abend folgte. Er war von einem Gehörleiden befallen und war schwerhörig geworden; es kamen Perioden vor, in denen er tatsächlich nicht mehr hören konnte, und so war er in verhältnismäßig jungen Jahren in Weimar, wo er 10 Jahre lang am Hoftheater gewirkt hatte, in Pension getreten (1871).

In den Anfängen seiner Ruhestandszeit erntete Lehfeld freilich in Gastspielen noch reiche Lorbeeren. Hier konnte er sich auf seine oft gespielten Glanzrollen beschränken, die er so vollkommen beherrschte, daß er bei seinem vorzüglichen Gedächtnis den Souffleur entbehren und seinen Mitspielern die Stichworte von den Lippen ablesen konnte. So vermochte der schwerhörige Künstler denn insbesondere im Berliner „Nationaltheater", einem Volkstheater für klassische Stücke, das in den Jahren 1870—1883 am Weinbergsweg bestand, in den ersten siebziger Jahren mehrere, vorzugsweise mit seinen Shakespeare-Rollen bestrittene Gastspielzyklen zu absolvieren, die von hohem, immer steigendem Beifall begleitet waren und die ihm selbst, wie seinem Freund Gumtau, dem damaligen Direktor des Nationaltheaters (s. hier S. 122), große Befriedigung gewährten, ja noch einen letzten, schönen Höhepunkt im Leben des Künstlers bedeuteten.

Noch an ungefähr 50 verschiedenen Theatern hat Lehfeld in den Jahren 1871—1881 Gastspiele, zumeist von mehreren Abenden, absolviert.[355]) Aber mit den Jahren traten die Gebrechen doch immer stärker hervor,

und die Leistungen litten darunter zusehends. Da mußte der Künstler es denn eines Abends wenige Jahre vor seinem Ende auf der Bühne des Berliner Nationaltheaters als Richard III. erleben, daß er, der früher beifallumjubelte „Shakespeare-Apostel", auf der Stätte seiner ehemaligen Triumphe jetzt trotz Anspannung aller seiner Kräfte nach dem vorletzten (vierten) Akt nur mäßigen, schnell verklingenden Beifall fand. Da ließ Lehfeld den Vorhang hochziehen, verbeugte sich mit stolzer Würde, schlug sich auf die Brust und sagte: „Das war ich mir schuldig!" *) Sodann schritt er gravitätisch in seine Garderobe.[357])

❖

Wer täglich in dem Weine schwimmt,
Schwimmt, bis er endlich Schiffbruch nimmt.

Freiherr von Reitzenstein, der ursprünglich Offizier gewesen und einer unglücklichen Herzensaffaire wegen aus der Armee ausgeschieden und unter dem Namen „Moritz Reitzenberg" zur Bühne gegangen war, erzielte zwar durch sein geniales Spiel die größten Erfolge, die ihm beispielsweise ein Burgtheaterengagement (1810—1812) eintrugen, war aber dem Trunke in hohem Grade ergeben. Schon mit etwa dreißig Jahren war der ausgezeichnete Künstler

*) Von Lehfelds starkem Selbstbewußtsein wurden manche Geschichten erzählt: Als er auf Einladung des Direktors Woltersdorff nach Königsberg zu einem Gastspiel kam, aber niemand zu seinem Empfang am Bahnhof erschienen war, fuhr er auf der Stelle nach Hause zurück. — Als er in Magdeburg beim Aussteigen aus dem Zuge auf dem Theaterzettel den Titel des Stücks in großen Lettern, „Gastspiel Otto Lehfeld" dagegen in kleinerer Schrift las, sagte er sofort das Gastspiel ab.[356])

dem Alkoholteufel in solchem Maße verfallen, daß er am Morgen wie ein Greis zitterte und daher, um überhaupt nur in eine einigermaßen menschliche Verfassung zu kommen, bereits bei Tagesanfang ein beträchtliches Quantum des gewohnten Reizmittels zu sich nahm*). Am Abend soll er dann, um mit Feuer und Begeisterung spielen zu können, regelmäßig nicht weniger als einen Liter Schnaps gebraucht haben.

Einst, in Prag, hatte Reitzenberg sich jedoch allzuviel Inspiration angetrunken und brach, vom Alkohol überwältigt, mitten im Stück zusammen. Doch à quelque chose malheur est bon: Ein junger Schauspieler, Ludwig Löwe (1795—1871), sprang für Reitzenberg ein, rettete die Vorstellung und begründete hierdurch eine ruhmreiche Bühnenlaufbahn. Als dem Publikum nun an jenem Abend annonziert wurde: „Wegen plötzlicher Erkrankung des Herrn Reitzenberg wird sich Herr Löwe erlauben, die Rolle zu übernehmen", da richtete sich Reitzenberg, der hinter den Kulissen auf einer Bank lag, auf und rief mit seinem schönen gewaltigen Organ: „Reitzenberg ist nicht krank, Reitzenberg ist nur besoffen."

Der von der Natur mit reichen Mitteln des Geistes und Körpers begabte Mann, in seinen besten Zeiten der Liebling der Damenwelt, sank infolge seiner unseligen Leidenschaft von Stufe zu Stufe und spielte schließlich nur noch auf Dorfbühnen, heute hier, morgen da. Eines

---

*) Ludwig Devrient pflegte schon frühmorgens nüchtern ein Glas Arrak zu trinken, angeblich, um eine Nervenschwäche zu überwinden, die er sich zugezogen haben wollte, als er zur Stärkung seines Gedächtnisses einmal ein Bierglas voll Senf zu sich genommen hatte (?).[357a])

Morgens fand man ihn im Dorfe Schwechat, in Lumpen gehüllt, tot in einem Pferdestall. Er war im Rausch erfroren.[358])

❖

Kollektenbrüder.

Eine häufige Erscheinung in der Bühnenwelt früherer Zeiten waren die „Kollektenbrüder", Bühnenkünstler, die durch Unglück, Trunksucht u. dgl. den Halt verloren hatten, in einem festen Engagement sich nicht mehr behaupten oder auch es nicht aushalten konnten und die nun von Bühne zu Bühne zogen, um überall bei der Kollegenschaft „Kollekte zu machen". Oft waren diese Kollektenbrüder früher hochtalentierte Künstler gewesen. In Gera war Ende der sechziger Jahre beim fürstlichen Theater und an dem damit verbundenen Eisenacher Stadttheater ein solcher Kollektenbruder namens Benda, den der Direktor Löffler, ein Jugendfreund von ihm, als fünftes Rad an seinem Thespiswagen aus Mitleid bei sich behalten hatte. Benda war früher erster Tenorist an guten Bühnen gewesen und hatte hohe Gagen bezogen, war aber durch den Trunk von Stufe zu Stufe gesunken. In Gera, wo er keine oder doch höchstens ganz untergeordnete Pflichten hatte, wo aber auch die Möglichkeit, dem Laster in alter Weise zu fröhnen, fehlte, erholte Benda sich denn nun allmählich wieder, und mit ihm auch seine Stimme. Als nun eines Tages der eine der dortigen Tenöre heiser geworden war und man beriet, welches Lustspiel man wohl an Stelle der angesetzten, jetzt aber unmöglich gewordenen Oper geben könne, da erklärte zu allgemeinem Erstaunen der sonst stets verschlossene Benda: „Ist nicht nötig; ich singe." — „Ja, glaubst du, daß es gehen wird?" meinte der Direktor.

— „Wenn ich sage: ich singe, dann geht's auch!“ — „Ja, brauchst du denn keine Probe?“ — „Habe den Dreck schon so oft gesungen; kann ihn ohne Probe singen.“

Benda sang den „Dreck“ ohne Probe, und Gesang wie Spiel waren glänzend und fanden starken Beifall. Als Spielhonorar bekam der Sänger nun allerlei Wäsche- und Kleidungsgegenstände; als aber nach Bendas zweitem Auftreten als Tenor, einige Tage später, der Direktor so unvorsichtig war, ihm bare fünf Taler zu schicken, verfiel der Künstler wieder in Trunksucht. Jetzt hielt er es dort nicht mehr aus; er ging wieder auf die Wanderschaft, wurde wieder Kollektenmacher und führte ein elendes Vagabundenleben. —

Von einem anderen alten Kollektenbruder wird erzählt, daß er als Zeit seines Auftretens die Stunde abzupassen pflegte, wo Direktor und Schauspieler auf der Probe waren. Da trat denn der wandernde Kunstgenosse plötzlich unter die Probierenden und sagte: „Ein Wort an dich, zwei an die Bande!“ Und darauf, zum Direktor gewandt: „Engagement?“ und nun, zu den Mitgliedern: „Oder Kollekte!“ [359])

In Zivil.

Stunden der Muße und der Muse.

Auch viele Theaterbesucher, die Otto Sommerstorff als „Faust“ oder „Tasso“, als „Pfarrer von Kirchfeld“ oder „Meister von Palmyra“ kennen, werden nicht wissen, daß der Künstler sich in seinen Mußestunden u. a. damit beschäftigt, Scherzgedichte zu verfassen, von denen viele ebenso kunstvoll wie reich an Geist und Humor sind. Aus den zwei Sammlungen, die Sommerstorff bisher aus seinem „Reimstübel“ herausgegeben hat, seien hier ein paar köstliche Proben[360]) wiedergegeben (vgl. a. oben S. 80/81, Anm.):

Lebensweisheit.

Für den Fall, daß du keine Worte hast,
Lerne schweigen —
Für den Fall, daß du kein Pianoforte hast,
Lerne geigen.

Unterschied.

Wenn eine Sau ergraut ist,
Ist sie ein altes Schwein —,
Wenn Eine Sauerkraut ißt,
Braucht sie es nicht zu sein. — —

❖

Ein Zitat am rechten Ort.

Als Kaiser Wilhelm II. einst, in einer Periode sengender Sommerglut, an der Spitze eines Regiments durch die Lindenstraße ritt, erkannte er unter den Hunderten, die auf dem Straßendamm standen, Ludwig Barnay, den damaligen Direktor des „Berliner Theaters", und winkte ihn zu sich heran. Der Kaiser erkundigte sich zunächst nach einem ihm aus der Lektüre bereits bekannten neuen Stück, das damals zur Aufführung am „Berliner Theater" einstudiert wurde, und weiter fragte er u. a., wie es denn überhaupt im „Berliner Theater" gehe. Barnay, dessen Theater bei der Hitze nur sehr schwachen Besuch hatte, warf einen bedeutungsvollen Blick nach dem wolkenlosen Himmel und antwortete seufzend mit Hamlet: „Mein Fürst, ich habe zu viel Sonne!" *), ein Zitat, das den Kaiser sehr belustigte.[361])

❖

Olle Kamellen.

Karl La Roche (1794—1884), der berühmte Schauspieler des Burgtheaters, der erste „Mephisto" der Weimarer Bühne, erzählte meisterhaft Geschichten, die jedoch oft einen Haken hatten. Er fing z. B. so an: „Kinder, habt Ihr denn die Geschichte schon gehört, die in der Gegend von Bamberg passiert ist?"

„Nein, was ist's?"

„Ein alter Edelmann schickt seinen Erstgeborenen nach Leipzig auf die Universität. Der Sohn gerät dort in schlechte Gesellschaft und führt ein ausschweifendes Leben. Der jüngere Sohn ist zu Hause beim Vater ge-

*) Hamlet, 1. Aufzug, 2. Szene.

blieben und verliebt sich in seine Cousine, die Nichte des alten Edelmanns."

In dieser Weise erzählte er mit Biedermannsmiene ruhig weiter, bis den Zuhörern ein Licht aufging und einer ausrief:

„Aber das sind ja ‚die Räuber' von Schiller!"

„Ihr kennt das Stück?" sagte La Roche dann wohl, „ja, dann hätte ich freilich die Geschichte nicht zu erzählen brauchen." —

La Roche wußte seine Geschichten so einzuwickeln, daß seine Zuhörer des Pudels Kern immer erst erkannten, wenn die Geschichte halb zu Ende war. — Andere Mimen von der „Burg" versuchten es, ihm dies Genre von „Räubergeschichten" nachzumachen, doch mancher verunglückte dabei elendiglich: die Zuhörer waren dann wohl boshaft genug, den Erzähler sich immer weiter quälen zu lassen, ohne zu zeigen, daß sie die Herkunft der Geschichte sofort bei den ersten Worten erkannt hatten; hinterher foppten sie den Erzähler dann zum Lohn für seine Geschichte aber umsomehr.[362])

❖

Der „alte Schauspieler".

Eduard Genast (1797—1866), der in Weimar geboren war und in den Jahren 1814—1816 und dann wieder von 1829 ab fast bis an sein Lebensende an der dortigen Hofbühne wirkte, genoß in seinem Alter, ganz abgesehen von seinen hervorragenden Leistungen und seiner seltenen Vielseitigkeit — konnte er doch den Schillerschen Tell sprechen und den Rossinischen singen*)

*) Die Verwendung der Schauspieler als Sänger war in den alten Zeiten nichts Seltenes gewesen: Heinrich Anschütz

—, schon deswegen einen besonderen Nimbus, zumal bei der jüngeren Generation, weil er noch Zeuge der klassischen Zeit Ilmathens gewesen war. Da saß der „alte Schauspieler", wie er sich selbst im Titel seines bekannten Memoirenwerkes nennt, denn im „Adler" an dem Stammtisch, zu dem fast alle Zelebritäten Weimars gehörten, und versetzte der Corona hinterrücks im breitesten Biedermeierton, freilich nicht ohne ein Schelmenlächeln auf dem Gesicht, seine Räubergeschichten, die Alt und Jung mit Andacht und Wohlgefallen anhörte. „Das alte Theater in Leipzig", so erzählte er einst z. B., „faßt, wie Sie wissen, 900 Personen und, wenn es so voll ist, daß kein Apfel zur Erde fallen kann, sind es beinahe 1100 Personen. — Wenn ich spielte, waren stets 1300 Personen darin." [363])

❖

Wer's glaubt, wird selig.

Ludwig Gabillon war nicht nur ein großer Nimrod, sondern, wie wir bereits wissen (s. S. 108, Anm.), auch ein großer Jägerlateiner. Im Freundeskreise, beim Glase Wein, konnte er seine Erlebnisse, die Geschichten von seinen Jagdfahrten und anderes, aufs ungeheuerlichste ausschmücken. Ein beliebtes Thema war dann u. a. der wunderbare Spürsinn seiner Hündin

(1785—1865) sang noch als Mitglied des Burgtheaters auf Provinzbühnen in den Ferien den „Don Juan"; Agnes Schebest (1813—1870), die spätere Gattin von David Strauß, wurde am Dresdener Theater sowohl in der Oper wie im Schauspiel beschäftigt (1831—1832); ebenso wirkte Emil Devrient in Bremen in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre sowohl in der Oper wie im Schauspiel, und sein Bruder Eduard sang an der Berliner Hofoper die größten Partien, bis er dann ganz zum Schauspiel überging.

„Diana“, und so kam es, daß Friedrich Beckmann, Gabillons Burgtheaterkollege und gleichfalls ein passionierter Jäger*), diese Münchhausen-Geschichten einst parodierte, indem er die folgende Gabillonade zum besten gab:

Gabillon macht mit seiner „Diana“ den gewohnten Spaziergang. Plötzlich stellt das kluge Tier einen Herrn, fletscht die Zähne und will den Herrn nicht weitergehen lassen. Gabillon entschuldigt sich höflich bei dem Herrn, der Hund tue das sonst nie; er selbst könne sich dies Verhalten gar nicht erklären. „Haben Sie vielleicht Fleischwaren bei sich?“ fragt er daher. — „Nein“, sagt der erschreckte Herr, während Diana immer noch die Zähne fletscht. — „Unverständlich! — Waren Sie vielleicht in einer Wildbrethandlung?“ forscht Gabillon weiter. — „Nein, auch das nicht — aber — aber (sich besinnend) ich heiße Hase; vielleicht ist es das?“ — „Ja, das ist es natürlich“, sagt Gabillon erleichtert.[364])

❖

Wer's nicht glaubt, ist drum kein Ketzer.

Carl Formes (1810—1889) war nicht nur ein weltberühmter, vielbejubelter Bassist und — in späteren

---

*) Beckmanns Jagdtrophäen müssen freilich hinter denen der Bühne einigermaßen zurückgeblieben sein. Verfaßte ihm doch sein Freund, der Dramatiker Friedrich Kaiser, die folgende Grabschrift:

Zieht ab hier Eure Mütze,
Ein Komiker, ein Schütze
Liegt hier im feuchten Loch;
Die Witze, die er sagte,
Die Hasen, die er jagte,
Sie leben alle noch!

Jahren, als die Stimme schwinden wollte — ein bedeutender Schauspieler im rezitierenden Drama, sondern auch — ein ganz gewaltiger Aufschneider. Die ungeheuerlichsten Geschichten erzählte er im bittersten, blutigsten Ernst, und so unglaublich, ja unmöglich seine Erzählungen auch klingen mochten, würde er doch sehr verletzt gewesen sein, wenn jemand auch nur den leisesten Zweifel geäußert hätte. Ludwig Barnay, der mit Ernst Formes, dem Sohn, (1841—1898), befreundet war und auch mit Carl Formes verschiedentlich zusammengetroffen ist, gibt in seinen hier viel genannten und benutzten „Erinnerungen" einige köstliche Proben von Carl Formes' Aufschneidereien; hübsch ist z. B. die folgende Geschichte: „Amerika", so erzählte Formes, der Mitte der sechziger Jahre die Neue Welt lorbeeren- und dollarsammelnderweise bereist hatte, „ist das einzige Land, in dem man noch anständig leben kann; Europa ist altersschwach und verkommen. Kinder, was ich drüben für Sachen erlebt habe, was die Menschen da für Maschinen haben und mit welcher Leichtigkeit und Geschicklichkeit sie die gebrauchen, davon kann sich hier niemand eine Vorstellung machen. Ich will Euch bloß eins erzählen, was mir in New York gleich nach meiner Überfahrt passiert ist. Wir kommen abends an; ich fahre gleich in mein Hotel, packe meine Sachen aus, richte mich häuslich ein und gehe dann, müde zum Umsinken, bald zu Bett. Als ich am nächsten Morgen aufwache und auf meine Uhr sehe, ist es fünf Uhr. Sonst schlafe ich bis 8 Uhr und gerade morgens sehr tief. Aber an diesem Morgen konnte ich nicht wieder einschlafen. Die Sonne, die mich geweckt hatte, schien mir hell zu den Fenstern hinein und störte mich, und unbegreiflicherweise waren weder Jalousien noch Rouleaux da. Ich lasse also so-

gleich den Direktor des Hotels rufen und hauche ihn an: Herr, wie können Sie mir ein Schlafzimmer geben, in das einem morgens in aller Herrgottsfrühe die Sonne in die Fenstern knallt und das dennoch keine Jalousien und keine Rouleaux hat! Wissen Sie nicht, daß ich Carl Formes bin und daß Sie ein toter Mann sind, wenn bekannt wird, ich habe Ihr Hotel verlassen und sei in ein anderes gezogen. — Der Mann ist natürlich zu Tode erschrocken und sucht mich zu beruhigen, ich werde in der nächsten Nacht völlig zufrieden sein und nicht wieder durch die Sonne belästigt werden. — Ach, Sie sind sehr gütig, sage ich; Sie wollen mir gewiß andere Zimmer geben, — jetzt, nachdem ich gestern abend trotz all meiner Müdigkeit alle meine Sachen ausgepackt und mich häuslich eingerichtet habe. — Nein, Herr Formes, wir werden Ihnen diese Unbequemlichkeit natürlich ersparen. Sie können jedes Stück Ihrer Sachen, so wie Sie es ausgepackt und eingeräumt haben, liegen lassen. — Dann wollen Sie wohl Jalousien anbringen lassen und stellen sich vor, daß es mir ein besonderes Vergnügen sein wird, wenn den ganzen Tag über Arbeiter hier herumtrampeln und herumrumoren? — Auch das beabsichtigen wir nicht, Herr Formes. Ich versichere Ihnen auf mein Ehrenwort, daß Sie in der nächsten Nacht ein Schlafzimmer haben werden, ganz wie Sie es wünschen, und zwar ohne die geringste Belästigung für Sie.

Ich gab mich vorläufig zufrieden, schon deshalb, weil ich doch neugierig war, wie der gute Mann sich wohl aus der Affaire ziehen würde, und ich willigte also ein, noch eine Nacht versuchsweise in dem Hotel zuzubringen. Mittags gehe ich nun zur Probe, mache einige Besuche, treibe mich in New York umher und komme schließlich erst spät abends in mein Hotel. Ich schlafe

bald ein und, als ich am nächsten Morgen aufwache, ist es neun Uhr. Ich sehe nach den Fenstern: keine Jalousien, keine Rouleaux, aber — auch keine Sonne! Wie ist das möglich? Ich sehe mich um im Zimmer: es ist mein altes Zimmer; nichts daran ist verändert. Ich steige aus dem Bett und sehe zum Fenster hinaus: was sehe ich? — eine ganz andere Gegend! Was hatten die Leute gemacht? Ihr werdet es nicht glauben! Das Hotel war auf Piloten gebaut; mit den Riesenmaschinen, die ein Kind dirigieren kann, hatten Sie das ganze Hotel, das ungefähr die Größe einer Stadt wie Wiesbaden hat, aufgehoben und herumgedreht. In der ersten Nacht gingen meine Fenster nach Osten, jetzt gingen sie nach Westen. Seht Ihr, so etwas gibt's doch nicht in ganz Europa! ‚Altersschwach und verkommen', wie ich schon sagte!" [365])

Der Glaube versetzt Berge und auch — Hotels.

❖

Nur die Lumpe sind bescheiden.

Eines Morgens oder Mittags trat Theodor Döring, wie gewöhnlich, in seine Stammkneipe*),

*) Die Frühstücksstunden Dörings in der Lutterschen Weinstube waren allgemein bekannt: Bei dem 50-jährigen Bühnen-Jubiläum des großen Künstlers, am Vormittag des 25. Januar 1875, begrüßte der Generalintendant Botho von Hülsen den Jubilar inmitten der Künstlerschaft auf der Bühne des Schauspielhauses mit einer tiefempfundenen, feierlichen Ansprache; als der Redner hierbei nun an einer Stelle den Scherz machte: „Schon Luther — ich meine den Reformator", da unterbrach ihn brausender Jubel; das geladene, auserlesene und hochelegante Publikum erhob sich von den Sitzen und winkte dem allbeliebten Jubilar zu, und es dauerte geraume Zeit, bis Redner und Auditorium die der Feier geziemende ernste Stimmung wiedergefunden hatten.[366])

die berühmte Weinstube von Lutter & Wegner, Charlottenstr. 49 (Ecke Charlotten-Französischestr.), wo auch Ludwig Devrient ehemals zusammen mit E. T. A. Hoffmann und anderen Gleichgesinnten sein Stammquartier gehabt hatte. Schon zu Dörings Lebzeiten grüßten die Ölporträts der beiden berühmtesten Stammgäste — Devrient und Döring — den Besucher der Weinstube von den Wänden herab *), und an diesem Tage war gerade, als Döring eintrat, ein junger Mensch in aufmerksame Betrachtung der Bilder versunken.

Döring sieht es, tritt auf den jungen Menschen zu, klopft ihm auf die Schulter und fragt, auf Devrient zeigend: „Wer ist das?“ — „Ludwig Devrient“, lautet die Antwort. — „Ein Künstler von Gottes Gnaden! Ein Genie! Nicht wahr?“ — Der junge Mann bejaht. — „Und der da?“ fragt Döring weiter, auf sein eigenes Bild weisend. — „Theodor Döring!“ ist die Antwort. — „Theodor Döring!“ wiederholt dieser selbst mit verklärtem Gesicht, „ganz recht! Nicht wahr? das“ — gegen Devrients Bild — „ist ein Genie! Und das“ — zu dem anderen Bild — „das ist auch kein Hund.“ [367])

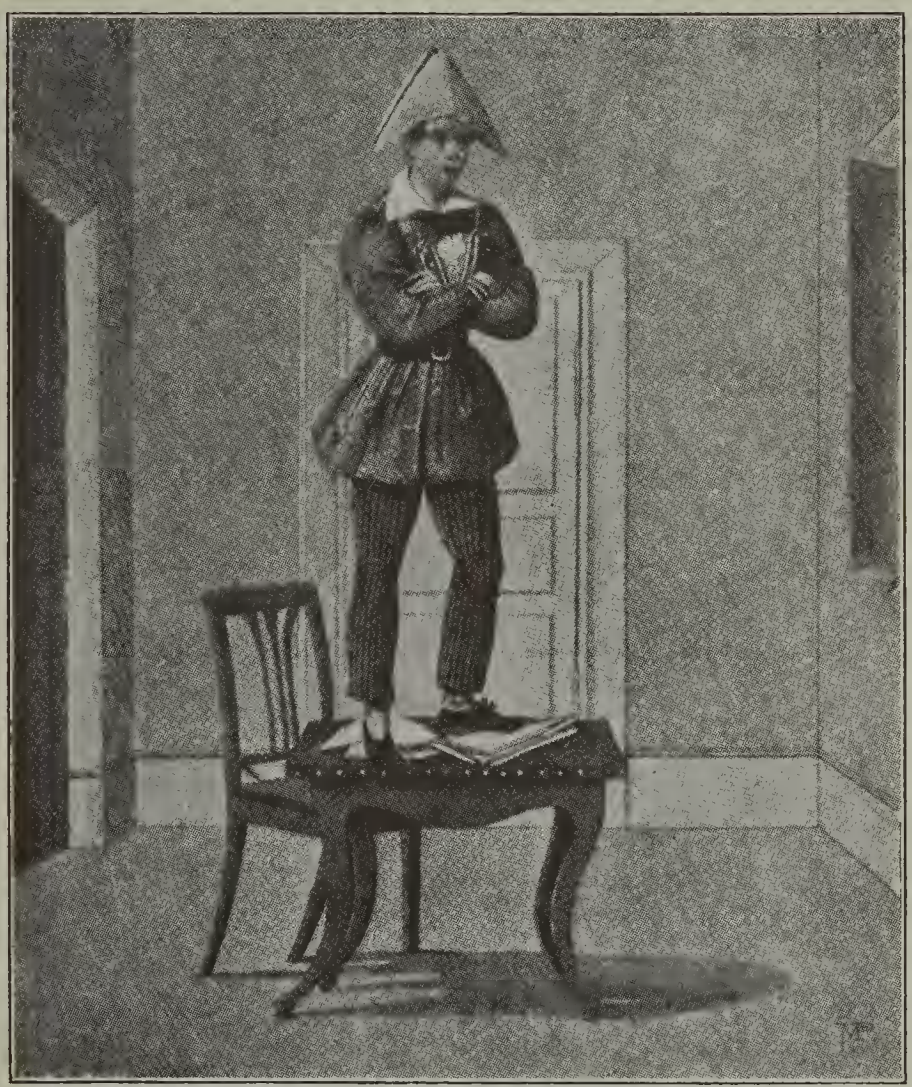
❖

Auf der Straße.

Der berühmte Pariser Schauspieler Bouffé (Armand Marie, 1800—1888) gab als Mann in den

---

*) Heute befindet sich in den Weinstuben außer diesen beiden Porträts und den dort entstandenen Zeichnungen E. T. A. Hoffmanns eine ganze Galerie von Bildern anderer berühmter Gäste und Stammgäste der Weinstube, zumeist aus der Theaterwelt (als treuer Stammgast sei von den Neuesten z. B. Matkowsky genannt). Auch das



Karl Fichtner (1805—1873)
als
„Pariser Taugenichts“.

vierzigen*) noch mit glänzendstem Erfolg die für ihn einst geschriebene und von ihm geschaffene Rolle des jugendlichen „Joseph“ („Louis“ in der deutschen Übersetzung) in Bayards „Le Gamin de Paris“ („Pariser Taugenichts“), eine Rolle, die sonst**), wenn nicht etwa von Knaben, wie z. B. Wilhelm Kunst' jungem Pflegesohn, fast nur von Damen gespielt wurde und die auf deutschen Bühnen Jahrzehnte hindurch das Steckenpferd aller munteren Liebhaberinnen — Friederike Goßmann z. B. — war.

Wenn Bouffé nun am Abend diese oder eine andere jugendliche Rolle spielen sollte, so bewegte er sich am Tage auf dem Boulevard gebückt wie ein alter Mann, dem das Gehen schwer wird. Hatte er aber abends einen bejahrten Mann darzustellen, so erging er sich am Tage

---

schöne Geschlecht ist durch Jenny Lind, Amalie Neumann-Haizinger und Charlotte Birch-Pfeiffer würdig vertreten.

*) Dazu eine verwandte Reminiszenz aus der Geschichte des Burgtheaters: Als Heinrich Laube im Jahre 1850 die bis dahin am Burgtheater verpönten „Räuber“ aufzuführen beschloß, besetzte er geflissentlich die Rollen der jugendlichen Libertins mit ebenso bewährten wie bejahrten Schauspielern: Ein Stück, das die Zensur früher verboten hatte, mußte jetzt, wenn „Papa Anschütz“ (1785 geb.) den Schweizer, Ludwig Löwe (1795 geb.) den Spiegelberg gab usw., der Behörde viel ungefährlicher erscheinen [369]), und der Aufführung selbst gereichte diese Besetzung übrigens keineswegs zum Nachteil. — Ein Spaßvogel behauptete damals, er habe die Lebensjahre dieser jungen Studenten Anschütz, Löwe, Lucas, Karl Rettich usw. zusammenaddiert und habe gefunden, daß sie zusammen ein Alter von nahezu 10 000 Jahren repräsentierten.[370])

**) Karl Fichtner (1805—1873), einer der ewig jugendlichen Schauspieler, konnte die Rolle freilich auch noch in vorgerücktem Alter geben (s. das vorstehende Bild).

in den Straßen mit jugendlicher Elastizität und Heiterkeit. — Er war nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben Komödiant.[368])

❖

Immer in den Sielen.

Julius Weidner war viele Jahre hindurch am Stadttheater in Frankfurt a. M., und zwar vorwiegend in Charakterrollen, tätig und konnte sich auch im höchsten Alter noch nicht entschließen, von der Bühne abzutreten. Durch seinen schauspielerischen Übereifer und die mancherlei, im Alter noch stärker hervorgetretenen Schrullen erregte er, der in seinen besten Jahren ein tüchtiger Künstler der alten Schule gewesen war, oft den Spott des Publikums.

Nach der Vorstellung ritt Weidner, oft noch im Kostüm seiner Theaterrolle, auf einem Esel nach dem benachbarten, damals noch ganz kleinen und wenig besuchten Bockenheim, wo er längere Zeit wohnte. Dort mußten seine Töchter, wenn er an dem Abend einen König oder sonst einen hohen Herrn dargestellt hatte, ihn am Fuße der Treppe mit brennenden Kerzen in silbernen Armleuchtern empfangen und ihn so zu der reich geschmückten Abendtafel geleiten, an der „der König" sich dann mit gebührender Würde niederließ. Seinem Range gemäß ließ er sich während des Mahls sehr förmlich bedienen, sprach kein Wort und deutete seine Befehle nur durch hoheitsvolle Handbewegungen an.*) [371])

---

*) Auch Otto Lehfeld setzte seine Rolle gelegentlich noch nach der Vorstellung fort: Einst — 1866 etwa — hatte er auf dem Weimarer Theater den „Lear" gegeben und lud seinen jungen Kollegen Dr. J. Werther, den nachmaligen Stuttgarter Generalinten-

Oft spielte Weidner auch schon vorher, den ganzen Tag über, die Rolle, die er am Abend verkörpern sollte, um sich recht lebhaft und eindringlich in den Geist der Rolle zu versetzen, und insofern lag der Narrheit doch wieder ein ernstes und unverkennbares künstlerisches Streben zu grunde.*) Ungewohnte Kostüme und Masken trug Weidner aus demselben Grunde oft schon tagelang vorher zu Hause.[372])

Für die Angehörigen Weidners müssen übrigens die „königlichen" Abende resp. Tage des Familienhauptes trotz aller unnahbaren Würde immer noch erheblich angenehmer gewesen sein als diejenigen, an denen Weidner

---

danten, ein, bei ihm nach der Vorstellung zu Abend zu speisen. Als die Hausfrau nun mit einem Kalbsbraten anrückte, der infolge der langen Dauer der Vorstellung schon etwas trocken geworden war, nahm Lehfeld die Keule und schleuderte sie zum Fenster hinaus, wobei er ausrief: „Ist das ein Fressen für einen König Lear?" — Und der Gast? Er wandte sich mit Grausen.[373])

*) Der französische Schauspieler F l e u r y, eigentlich Abraham Joseph Bénard geheißen, (1751—1822) stellte am 6. März 1789 in dem Stücke „Deux pages" Friedrich den Großen dar und zwar mit so vollendeter Naturtreue, daß der Prinz H e i n r i c h von Preußen, der Bruder des großen Königs, bis zu Tränen ergriffen war. Schon monatelang vorher hatte der Schauspieler ganz im Geiste seiner Rolle zu leben sich bemüht, um ganz in die Rolle hineinzuwachsen und sie möglichst naturgetreu zu verkörpern: So spielte er während dieser Zeit die Flöte, um dieselbe Kopfhaltung wie der große König sich anzugewöhnen; er ging in einer Uniform à la Friedrich, um sie ganz seinem Körper anzuschmiegen und den Eindruck zu erwecken, als sei er damit auf die Welt gekommen; er nannte seine Wohnung — auch hier also der Übereifer! — „Potsdam", rief seinen Diener mit dem Namen eines Friedrichschen Leibhusaren und seine Katze mit dem eines der Friedrichschen Hunde und kopierte sein Vorbild überhaupt in allem, was er aus eingehenden Studien und Mitteilungen solcher, die den König noch gekannt hatten, in Erfahrung hatte bringen können.[374])

irgend ein gemeines Subjekt darstellen sollte oder dargestellt hatte; denn auch dann spielte er seine Rolle zu Hause, aß eventuell ohne Messer und Gabel, goß ein Glas Bier nach dem anderen hinter die Binde und sprach nur in ganz ordinärem oder barschem Ton zu den Seinigen.[371])

❖

Proteus Marr.

Auf einem Bankett in Hamburg, an dem der tüchtige und ehrgeizige, aber auch selbstbewußte Charakterspieler Heinrich Marr (s. S. 119) teilnahm, kamen nach dem Essen einige Herren auf den berühmten englischen Schauspieler Garrick (1716—1779) zu sprechen. Mit gebührender Bewunderung wurde da hervorgehoben, wie dieser große Künstler eine so große Verwandlungsgabe und eine solche Gewalt über sein Mienenspiel besessen haben soll, daß er mit den einfachsten Mitteln, wie Annahme einer anderen Miene und Haltung, Änderung der Frisur und vielleicht noch Lösung der Krawatte, erreichte, daß ein Wiedererkennen seiner Person geradezu unmöglich wurde.*)

---

*) Ludwig Tieck, der ein Meister des dramatischen Vortrags und ein ausgezeichneter dramatischer Lehrer war — Friedrich Haase war sein Schüler (vgl. S. 138) —, und der selbst im Scherz oft sagte, er sei eigentlich zum Schauspieler geboren, benutzte einmal, während seines Aufenthalts in Rom (1805—1806), sein großes Verstellungstalent dazu, sich einen faden und aufdringlichen Landsmann vom Halse zu halten: Tieck war im Café greco, dem Sammelplatz der Deutschen, gewesen und wanderte gerade über einen Platz, als er bei einer zufälligen Wendung nach hinten voller Entsetzen jenen Landsmann, der sich wie eine Klette an ihn zu heften pflegte, erblickte. Ein Entrinnen war unmöglich, doch Tieck verläßt sich auf seine mimischen Fähigkeiten: er geht langsam, nimmt eine andere Körperhaltung

Marr war Ohrenzeuge dieses Gesprächs, äußerte sich aber nicht dazu, wie sehr er innerlich auch daran teilnahm. Einige Zeit danach verließ er heimlich den Saal. Er wollte den Tischgenossen denn doch beweisen, daß Heinrich Marr hinter David Garrick nicht zurückstehe. Erst nach längerer Zeit erschien er wieder, freilich im Äußern ein ganz anderer als zuvor — ohne Krawatte, mit weitgeöffnetem Hemdkragen und verzogenem Gesicht. Und wie er so in der weitgeöffneten Saaltür erscheint, rufen ihm alle entgegen:

„Aber, Marr, wo bleiben Sie denn so lange?“ [375])

❖

.... doch weiter kommt man ohne ihr.

Auf einer Reise, die Ludwig Gabillon (1823—1896), der schon mehrfach genannte, berühmte Schauspieler der Wiener „Burg“, mit seinem Freund, dem früh verstorbenen Dichter Bernhard Scholz

---

an und stellt sich lahm. Es dauert nicht lange, so erhält er von hinten einen leichten Schlag: „Guten Morgen, Tieck!“ Befremdet wendet er sich um und sieht den Plagegeist fragend an. Dieser mochte sich schon vorher über den veränderten, lahmen Gang gewundert haben und sieht nun außerdem in ein ihm fremdes Gesicht. Da erkennt er, daß das sein Freund Tieck gar nicht ist; er stammelt eine Entschuldigung, zieht seinen Hut und entfernt sich, um, wie er sagt, „seinen Freund Tieck im Café greco zu suchen.“ [376]) —

Theodor Döring soll als Alumnus des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin in Nachahmung seiner Lehrer und Mitschüler in Gang, Haltung und Miene so viel schauspielerisches Talent gezeigt haben, daß er schon damals der „kleine Roscius“ hieß, und es wird erzählt, daß er in den nicht gerade seltenen Fällen, wo er Hausarrest hatte, sich mehrfach des Tricks bediente, die Maske eines Kameraden anzunehmen, um so bei dem Cerberus von Pförtner glücklich vorbeizuschlüpfen.[377])

(1831—1871) machte, fuhren die Reisegefährten über den Traunsee, fanden darauf aber in Ebensee für die Weiterfahrt mit der Post keinen Platz mehr, da ihre Reisegenossen vom Dampfer sich mehr beeilt hatten als sie und so bereits alle Wagen und Stellwagen besetzt waren. So zogen Gabillon und Scholz denn zum Postmeister, um noch einen Wagen zu bekommen; der Grobian hatte für sie aber nur die Antwort: „Morgen früh!“

Da sah Gabillon denn den Postmeister mit durchbohrendem Blick an, steckte die rechte Hand in die linke Seite der Weste, nahm eine hoheitsvolle Haltung an und sagte in ernstestem Tone zu Scholz, einer jugendlichschönen, prachtvollen und sieghaften Erscheinung: „Erlaucht, es ist sehr unangenehm, daß wir hier warten müssen.“ „Euer Liebden“, entgegnete Scholz mit furchtbarem Stirnrunzeln, „es ist mir noch nicht passiert, daß ich warten mußte.“

Sie brauchten auch nicht zu warten: Der Postmeister, der sich nach Anhörung dieses Dialogs verblüfft davongeschlichen hatte, kam bald zurück mit der Nachricht, es habe sich doch noch ein Wagen gefunden. „Ich ließ“, so beschreibt Gabillon die Szene in einem Brief an seine Frau Zerline (3. Juli 1861), „mein geistreiches Auge einen Moment nachdenklich auf seinem breiten Antlitz ruhen, blies ihm eine dicke Rauchwolke zu und sagte: ‚Ich habe es wohl erwartet.‘“ [378])

❖

4 = 13.

Eines Abends, in den zwanziger oder dreißiger Jahren, wanderte ein Berliner Komiker-Quartett, nämlich die Hofschauspieler G e r n (Albert Leopold, 1789 bis

1869), Rüthling (Johann Friedrich Ferdinand, 1793—1849) und Louis Schneider (1805—1878), der bekannte spätere Vorleser am preußischen Hofe, und als vierter der berühmte Friedrich Beckmann (1803—1866) vom Königstädter Theater, aus der Stadt heraus, um in Treptow ein Feuerwerk mitanzusehen.

Vor dem Tore fanden sie einen Kremser, der nach dem Ziel ihrer Wünsche fahren wollte, jedoch erklärte der Kutscher ihnen, nicht eher abfahren zu können, als bis alle zwölf Plätze des Wagens besetzt seien. Die vier Herren schienen nach kurzer Beratung auch damit einverstanden, so lange warten zu wollen, und stiegen ein. Während der Kutscher nun auf dem Bocke der Dinge harrte, die kommen sollten, öffnete Schneider leise die Tür, stieg ebenso leise aus und erschien bald darauf wieder, durch eine improvisierte Verkleidung unkenntlich gemacht und so verändert in seiner Haltung und seinen Mienen, daß der Rosselenker in ihm, zumal in der Dunkelheit, einen neuen Fahrgast sah und auf die Frage des Herankommenden „Ist noch Platz im Wagen?“ treuherzig und arglos antwortete: „De schwere Menge! Steigen Se man in!“ — Nach diesem erfolgreichen Manöver folgte Beckmann dem Beispiel des Vorgängers und, als er nun zurückkam und fragte, ob er noch mitfahren könne, rief der Kutscher selbstgefällig nach hinten: „Sehen Se, meine Herren! jetzt sind's schonstens sechs, es fehlen man noch sechs lumpige Perschonen.“ — Dies Experiment wurde denn nun noch diverse Male wiederholt, und es erschienen immerfort neue „Perschonen“. Als dann schließlich Schneider und Beckmann als zwei Benebelte auftauchten, war die Zwölfzahl erreicht. Der Kutscher hatte gut gezählt und besser als die Insassen, denn Gern in der Meinung,

es fehle noch einer an zwölf, war nochmals wieder ausgestiegen und war nun höchst unangenehm überrascht, als der Kutscher bereits abfahren wollte und ihm erklärte: „Ick darf nich mehr als 12 Perschonen ufladen; die Polizei hat mir uf'n Strich!“ Da mußten sich die anderen denn man aufs Bitten legen und dem Kutscher vorstellen, der neue Fahrgast sei ja so dünn und finde noch gerade Platz. So durfte er einsteigen und die Fahrt ging von statten.

Das Erstaunen des Kutschers, als in Treptow aus seinem großen Kremser ganze vier Personen statt der gezählten dreizehn herauskrochen, ist kaum auszumalen. „J! da muß ja gleich der Deibel dreinschlagen!“ sagte er, „bin ick denn behext? Von dreizehn kann wohl Ener verschwinden, aber neun?“ — Als er aber für dreizehn bezahlt bekam, war er beruhigt und höchst gerührt.[379])

❖

Rotwein ist für alte Knaben
Eine von den besten Gaben.

Der in der vorigen Geschichte genannte Schauspieler Gern ist der „junge Gern“, wie die Berliner in alter Gewohnheit den beliebten Komiker auch dann noch nannten, als er den Jahren nach schon längst ein Alter, ein Sechziger, geworden war. Den Beinamen des „jungen“ hatte er erhalten zum Unterschied von seinem Vater Johann Georg Gern (1757—1830), dem „alten Gern“, der gleichfalls an der Berliner Hofbühne viele Jahre (1801—1829), darunter mehr als 20 Jahre lang neben dem Sohn, wirkte. Von dem „alten Gern“ erzählte man folgende, zum mindesten hübsch konstruierte Anekdote[380]): Er pflegte hin und wieder mit einigen

Kollegen in einer Weinstube zusammenzukommen und dort dann tüchtig zu zechen. Bei einer dieser Kneipereien hatte Gern des Guten zu viel getan, er wurde seekrank und verschwand. Da sprach denn einer der Kneipgenossen — Schauspieler pflegen gern und viel zu zitieren — streng nach Mephisto („Prolog im Himmel") das große Wort gelassen aus:

Von Zeit zu Zeit seh' ich den alten Gern,
Doch hüt' ich mich, mit ihm zu brechen.

❖

Was frag ich viel nach Geld und Gut?

Ludwig Löwe (1795—1871), der berühmte Tragiker des Burgtheaters, war stets in Geldverlegenheit. Einst fuhr er mit Frau Hebbel-Enghaus*) und Karl Sontag nach Preßburg, um dort in einer Wohltätigkeitsvorstellung mitzuwirken. Löwe hatte einen wundervollen, von dem König von Württemberg erhaltenen Ring mit dem Namenszug des Königs in Brillanten bei sich, um seiner in Preßburg lebenden Tochter das erst kurz vorher erhaltene Geschenk zu zeigen. Unterwegs bewunderten Sontag und Frau Hebbel den Ring, und die Kollegin rief entzückt aus: „O, wie schön! wie schön!" — „Das Schöne, liebe Freundin", antwortete Löwe, „kommt erst, — wenn er verkeilt wird."

„Das Schöne" kam unerwartet bald, und schon auf der Rückfahrt war der Ring nicht mehr vorhanden.[381])

❖

*) Christine Hebbel, die Gattin Friedrich Hebbels, war bekanntlich eine hervorragende Schauspielerin des Burgtheaters, nach Ansicht ihres sie anbetenden Ehemanns, der die meisten seiner Dramen mit besonderer Rücksicht auf sie schrieb, sogar „die größte Schauspielerin" ihrer Zeit.[382])

Mensch, bezahle deine Schulden!

Im Elbinger Anzeiger soll einmal — etwa 1855 — die folgende schonende Aufforderung [383]) gestanden haben:

Wenn der Schauspieler H. Kuhl, welcher zwei Monate bei mir gewohnt hat, mir nicht binnen 14 Tagen seine Schuld bezahlt, so werde ich seinen Namen öffentlich nennen. Holzer, Schuhmacher.

❖

Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!

Ludwig Devrients Weinschuld in seiner Stammkneipe, der berühmten Weinstube von Lutter und Wegner (vgl. S. 248), war so stark angeschwollen, daß Lutter nicht länger kreditieren wollte. Devrient blieb also fort und besuchte eine andere Weinstube. Da seine früheren Stammtisch-Gefährten ihm alsbald einer nach dem andern nach dem neuen Lokal folgten, wurde Lutter mit Schrecken gewahr, welchen Schaden er sich da zugezogen hatte. Er ging also zu Devrient und präsentierte ihm die recht längliche Rechnung, wobei er hinzusetzte, daß, wenn Devrient zu ihm zurückkehre, er über die Hälfte der Rechnung einen Strich machen wolle.

„Gut", antwortete der Künstler, „ich acceptiere Ihren Vorschlag, aber (mit Pathos) ich will mich von Ihnen doch nicht an Edelmut übertrumpfen lassen: ich streiche die andere Hälfte auch." [384])

❖

Umstände.

Theodor Döring folgte Einladungen in andere Familien fast nie. Auch sein Freund Friedrich

Haase mußte nach Begründung seines Familienheims in Berlin lange vergeblich bitten, Döring möchte doch einmal bei ihm speisen. Schließlich kam aber Döring doch, und es mußte ihm wohl behagt haben; denn zu Haases Freude kam er jetzt häufiger. Da sagte denn Frau Elise Haase (geb. Schönhoff) eines Tages in herzlichem Ton zu ihm: „Kommen Sie, lieber Freund, morgen Mittag; wir machen gar keine Umstände.“ Mit liebenswürdigem und schelmischem Lächeln antwortete Döring: „Nein, Frau Elise, Umstände lieb' ich!“ [385])

❖

Bei Küstners.

Karl Theodor Küstner (1784—1864), der Leiter verschiedener Bühnen, zuletzt Generalintendant der Königlichen Theater in Berlin, war im Berufs- wie Privatleben ein liebenswürdiger, frohsinniger Mann und in seinem Hause, wenn er Gäste bei sich hatte, stets bemüht, diese in fröhliche Stimmung zu versetzen. Einst war bei Direktor Küstner in Leipzig Gesellschaft, und zu den Gästen gehörte ein Kaufmann K., der mit einem so mächtigen Organ begabt war, daß, wenn er seinen Homer gefunden hätte, es von ihm gewiß ebenso wie von dem berühmten Stentor geheißen hätte, daß seine eherne Stimme so laut tönte wie die von 50 anderen Männern. Der Champagner war schon reichlich geflossen, als der Herr des Hauses den Vorschlag machte, der Herr K. und zwei der anwesenden Schauspieler — der eine war Eduard Genast — sollten unisono etwas deklamieren. Sie waren gleich bei der Hand und wählten die Schillerworte:

Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn;
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn.

Dies wiederholten sie nun beständig und bei jeder Wiederholung steigerten sie die Kraft der Stimmen. Schließlich dröhnte das Haus von dem Höllenspektakel, die Fensterscheiben klirrten, und die ganze Gesellschaft hielt sich die Ohren zu. Als Lärm und Gelächter schließlich schwächer wurden, öffnete sich leise, leise die Tür, und der alte Kutscher Küstners steckte seinen Kopf hinein und flüsterte: „Herr Hofrat, uff ä Wertchen!"

Küstner ging hinaus, kam aber bald vergnügt lachend mit dem Rossebändiger wieder und sagte: „Da bring Deine Bitte selbst vor!"

„Meine Herrn", sagte der Kutscher nun, „sein Se doch so gut un schrein Se nich so schrecklich, de Färe in Stalle wer'n mer ganz deschperat von den Spektakel!"[386])

In der Folge werden bei Hofrat Küstner wohl solche Deklamationen à la Stentor nicht wieder veranstaltet sein und, wenn doch, so wenigstens nach der Melodie:

Gefährlich ist's, das Roß zu wecken.

❖

Wer sich der Einsamkeit ergibt .....

Der Dramatiker und Schriftsteller Friedrich Kaiser zog sich aus Gesundheitsrücksichten und, um sich einer Arbeit ganz ungestört widmen zu können, von Wien aus für einige Zeit in ein einsames Gebirgsdorf zurück. „Dort", so hatte er zu seinem Freund, dem Schauspieler Friedrich Beckmann, gesagt, „will ich ganz allein sein und nur an meine Arbeit denken."

Gleich am ersten Tage seines Gebirgsaufenthalts kam Beckmann zu ihm hinaus und hatte nur zehn andere Freunde mitgebracht. „Wir kommen“, sagte er, „nur um zu sehen, wie Du Dich ausnimmst, wenn Du ganz allein bist.“ [387])

❖

Karl Helmerding (1822—1899), der berühmte Bühnenhumorist, saß einst in Kissingen in einem Restaurant zusammen mit einigen Offizieren. Sie plaudern mit einander; da tritt noch ein neuer Herr hinzu und stellt sich dem Künstler vor: „von Witzleben.“ Helmerding verbeugt sich und sagt: „Ebenfalls von Witz leben.“ [388])

❖

Fritz Beckmann, der ebengenannte Komiker, und sein Freund und Kollege Julius Findeisen wurden einst zu derselben Taufe als Paten gebeten. Als der Taufakt beendet war, streichelte Beckmann die Hand des Täuflings und sagte: „Du bist nicht das erste Stück, das zwei Komiker über Wasser gehalten haben.“

Der Pastor lachte herzlich; selbst der Täufling soll holdselig und verständnisinnig gelächelt haben.[389])

❖

Der Hut der Exzellenz.

Friedrich Haase (1826—1911) gehörte in jüngeren Jahren der sehr angesehenen literarischen

„Mittwochs-Gesellschaft“ *) an. Ein anderes Mitglied der Gesellschaft war Herr von Sch., Exzellenz, der von den Sitzungen regelmäßig als letzter nach Hause ging oder vielmehr sich nach Hause fahren ließ. Eines Abends, an dem draußen ein wahres Hundewetter war, war Herr v. Sch. wieder, wie gewöhnlich, als letzter von der Sitzung übrig geblieben; sein verdeckter Wagen hielt schon draußen, und nun wollte er aufbrechen. Da machte er denn die seltsame Entdeckung, daß sein Hut fort war. Zwar hing dort noch ein Hut, aber nicht sein alter Hut, sondern ein ihm unbekannter nagelneuer. Die Exzellenz wunderte sich zwar über diesen Tausch, aber was blieb ihr übrig, wenn sie nicht ohne Kopfbedeckung abfahren wollte, als vorläufig den fremden neuen Hut aufzusetzen?

Am nächsten Morgen erschien bei Herrn v. Sch. der Bediente Friedrich Haases und brachte den Hut der Exzellenz: „Herr Haase schicke hier den Hut Seiner Exzellenz und lasse dafür um den seinigen bitten.“ „Woher“, denkt die Exzellenz, „weiß denn der Haase, daß gerade ich seinen Hut habe, wenn er ihn vertauscht hat?“ Kurz, der Vorfall erschien jetzt nur noch rätselhafter, und Herr v. Sch. nahm sich vor, am nächsten Mittwoch die Sache aufzuklären.

„Sagen Sie, lieber Haase“, so empfing er in der nächsten Sitzung den Künstler, „woher wußten Sie, daß Sie meinen Hut hatten und ich den Ihrigen?“ — „Höchst einfach, Exzellenz! Ich hatte mir an dem Tage einen neuen Hut gekauft. Als ich nun abends heim-

*) Es ist das die berühmte Gesellschaft, der, wie der Name „Mittwochs-Gesellschaft“ sagt, ein Ochs, ein Esel und ein Schaf angehörten.

gehen wollte, regnete es schauderhaft, und, da ich wußte, daß Sie als letzter bleiben und dann in geschlossenem Wagen fahren würden, dachte ich: ‚Bei der Exzellenz ist dein neuer Hut am besten aufgehoben; seinem alten schadet der Regen nichts mehr'. So setzte ich also Ihren Hut auf, und Sie als der zuletzt Fortgehende fanden natürlich nur noch den meinigen vor." [390])

❖

Der gestrenge Eheherr.

Theodor Döring lebte mit seiner zweiten Frau zwar sehr glücklich, doch soll Frau Mathilde es verstanden haben, den Eheherrn, freilich ohne daß dieser es merkte, völlig zu leiten und zu beherrschen. Döring selbst war jedoch der festen Meinung, daß er das Haus als absoluter Herrscher regiere. „Zu Hause", sagte er einst, „bin ich der reine Napoleon." „Ja, lieber Döring, aber auf Elba!" sagte der ihm sehr nahe stehende Georg Johann Hiltl. Alle lachten, und der herzensgute Döring mit ihnen.*) [391])

❖

Scholz auf den Pfaden der Liebe.

Wenzel Scholz (1787—1857), der berühmte Wiener Komiker, traf einst einen Nebenbuhler im Gespräch mit seinem geliebten Hannchen. Witzig und schlag-

*) Sein Haustyrannentum scheint sich in der Tat auf einige harmlose Bravour-Redensarten beschränkt zu haben. So sagte er wohl, wenn die Gattin beim Kaffee eine Handarbeit vornahm: „Das ist recht! Stoppe, Weib, dann bleibst du demütig!" [392])

fertig wie immer, soll*) er jenem zugerufen haben: „Weiche von hinnen und von — Hannen!“ [393])

❖

Rache ist süß.

Moritz Rott (1797—1867), der bekannte Berliner Hofschauspieler, über den die Kollegen sich gern lustig machten (vgl. S. 41, 2. Anm.), war einst auf der Probe sichtlich verstimmt, und mit wirklicher oder geheuchelter Teilnahme erkundigte sich ein Kollege nach dem Grunde seines Kummers. Rott, dessen Gattin eine berühmte Schönheit war, pflegte in seiner Naivetät alle seine Ehestandsleiden zu erzählen, und so schüttete er denn auch jetzt den Kollegen sein Herz aus: Am Tage zuvor war er ahnungslos nach Hause gekommen, und was findet er da? Einen jungen Schüler, den er für die Bühne ausbildete, in zärtlichem tête-à-tête mit seinem „braven Weibe“. „Bei Gott!“ so ruft Rott elegisch aus, „der undankbare, gemeine Mensch! Mein Vertrauen so zu mißbrauchen!“ und mit Emphase: „Aber ich werde Rache an ihm nehmen — ich werde ihm —“

„Um Gottes willen, Rott!“ unterbricht ihn ein Kollege, „Du willst ihm doch wohl nicht den Hals umdrehen?“

---

*) Die Anekdotensammlung, der wir dies entnehmen, ist zwar an sich recht gut, hat aber mit den meisten Sammlungen dieser Art den Fehler, daß sie ihre Quellen nicht angibt und daher schwer nachgeprüft werden kann. — Scholz, der zweimal verheiratet war — 1811—1844 mit Antonia Rupp († 1844) und von 1850 bis zu seinem Tode mit Theresia Miller —, war in der Tat mehrfach in galante Abenteuer verwickelt und hatte beispielsweise aus einem solchen Anlaß einmal (23. Okt. 1822) ein Duell mit einem Offizier zu bestehen, der Scholz' Anwesenheit im Hause der Angebeteten dadurch erraten hatte, daß er den Pudel des Komikers dort vor der Haustür warten sah.[394])

Henriette Hendel-Schütz (1772—1849).

„O nein", antwortet der gekränkte Mime mit Pathos, „ich werde ihm aber von heute ab keinen dramatischen Unterricht mehr geben."[395])

❖

Künstler seynd immer die ersten im Narrenschiff.

Am Hamburger Stadttheater war viele Jahre hindurch als Schauspieler und später als Hausinspektor ein gewisser Gertig tätig, ein Pedant von unbeschreiblicher Würde. Als Gertigs Frau gestorben war, ließ der trauernde Witwer der Verstorbenen auf den Leichenstein setzen:

„Hier ruht Gertrud Gertig; sie brachte 2645 Kinder zur Welt."

Höchst empört war Gertig, daß der Totengräber, „dieser unverschämte Mensch", wie er sagte, sich über diese Grabschrift mokierte. Denn es war lautere Wahrheit, was dort geschrieben stand: Frau Gertrud war nämlich Accoucheuse*) gewesen.[396])

❖

---

*) Für diese Tätigkeit soll übrigens die berühmte Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz (1772—1849) — „Madame Schütz, vormalige Hendel, vorvormalige Meyer, vorvorvormalige Eunicke, geborene Schüler", wie Zelter sie in einem Brief an Goethe nennt[397]) — eine wahre Leidenschaft besessen und soll nach ihrer an Ehren und Huldigungen reichen Bühnenlaufbahn diesem Fach sogar berufsmäßig (?) sich noch zugewandt haben; aber auch schon während ihrer Bühnenzeit betätigte sie sich angeblich an verschiedenen Orten uneigennützig in dieser Rolle und bewährte sich durchaus darin.[398]) Am gothaischen Hofe, wo sie zusammen mit den Prinzen erzogen war, wird die Künstlerin die hierfür erforderlichen Kenntnisse schwerlich erworben haben, dagegen hat man aber, wofern diese Behauptungen überhaupt wahr sind, hierbei wohl zu beachten,

Der Prophet und sein Elternhaus.

Fritz Beckmann, der in Berlin berühmt gewordene Komiker, war der Sohn sehr einfacher Eltern; der Vater war Töpfer in Breslau und hatte dort einen kleinen Geschirrladen. — Als der berühmte Sohn zum ersten Male in der Vaterstadt gastierte, sollte natürlich auch der Vater einer Vorstellung beiwohnen. Mit vieler Mühe bestimmte Beckmann ihn, der noch nie in einem Theater gewesen war, dazu, die Vorstellung zu besuchen, und natürlich besorgte der Sohn dem Vater einen vorzüglichen Platz: in der „ersten Gallerie" (d. h. erster Rang Balkon) in der ersten Reihe. Dem einfachen alten Manne schien es aber höchst unpassend, daß er unter und sogar vor so vielen feinen und vornehmen Leuten sitzen solle; er fühlte sich daher von vornherein höchst unbehaglich in dieser Situation und meinte, alle müßten ihn ansehen und über den Eindringling empört sein. — Nach der Vorstellung sollte der Vater den Sohn, so war verabredet, in dessen Garderobe abholen, und Fritz hatte dem Alten eingeschärft, daß das Stück drei Akte habe und es also erst, wenn dreimal gespielt sei, zu Ende wäre.

Als Fritz Beckmann nach dem zweiten Akt in die Garderobe kommt, sitzt der Vater dort, still in sich versunken, auf einem Stuhl. „Nun, Vaterl, hat's Ihnen

---

daß von den vier Ehemännern der Hendel-Schütz zwei, nämlich der zweite und der dritte, Ärzte waren: Dr. Meyer und Dr. Hendel, während der erste Ehemann Opernsänger und der letzte (Schütz) Philosophieprofessor war. Henriette Hendel-Schütz hat übrigens selbst nicht weniger als sechzehn Kindern das Leben gegeben, von denen dreizehn vor ihr starben, darunter vier Söhne durch Selbstmord. Kein Wunder, daß die erste deutsche mimische Künstlerin in der Pantomime der „Niobe" ihre höchste Kunstleistung schuf! [399])

nicht gefallen, daß Sie schon da sind?“ — „Ach ja, das erste Spiel war recht unterhaltendlich!“ — „Ja, weshalb sind Sie denn weggegangen?“ — „Laß nur gut sein, ich werd dir's schon sagen.“ — „Ja, was ist denn geschehen?“ — „Ich hab' mir's ja gleich gedacht.“ — „Ja, was denn, Vaterl, reden's doch!“ — „So schrei ock nicht a so! Was brauchen's denn alle zu hören. (Leise.) Die Leut' haben mich ja gleich erkannt, und wie's erste Spiel aus war, haben's ganz laut geschrien: Beckmann raus! Beckmann raus! — Ich hab' mich geschämt wie a Spitzbub' und bin gleich davon; denn sonst hätten's mich sicher 'naus geworfen!“ — Fritz Beckmann fiel dem Vater, mit Tränen in den Augen, um den Hals und klärte ihn über das komische Mißverständnis auf. —

Wie der Herre, so's Gescherre! Bei einer späteren Anwesenheit in Breslau fragte Beckmann seine Schwester, womit er der Mutter wohl eine Freude machen könne, und hörte nun, daß diese sich sehnlich eine Schwarzwälder Wanduhr wünsche. Natürlich kaufte Fritz sogleich eine, so gut er sie nur bekommen konnte, und brachte sie der Mutter. Da für den nächsten Tag in aller Frühe eine Wagenpartie verabredet war, an der Beckmanns Mutter und Schwester teilnehmen sollten, so erklärte Beckmann der Mutter sogleich die Einrichtung des an der Uhr befindlichen Weckers und stellte diesen passend. Am nächsten Morgen erschienen die Mutter und Schwester in dem Hotel, in dem Beckmann mit einem Freund wohnte, und Fritz fand, daß die Mutter etwas angegriffen aussehe. „Ah!“ sagte die Schwester, „es fehlt ihr nichts; wir haben nur heute Nacht nicht geschlafen.“ — „Mein Gott, warum denn nicht?“ — „Na, siehst Du“, erzählte die Mutter, „wir haben doch gern den Wecker hören wollen und haben gedacht: legen wir

uns hin, so verpassen wir's, und da sind wir eben die Nacht über sitzen geblieben und es ist uns gar nicht leid, denn der Wecker hört sich herrlich an." *) [400])

❖

Wie reiten die Toten so schnell!

Aus jener Zeit, den sechziger Jahren, als am alten und später am neuen Wallnertheater in Berlin eine Reihe schöner Talente — in erster Linie Karl Helmerding, Theodor Reusche, August Neumann und Anna Schramm (vgl. a. S. 33) — in glücklichem Verein zusammenwirkten, erzählt man die folgende Geschichte: Eines Tages sitzt in einem Weißbierkeller eine Anzahl Schauspieler vom

*) Wenn die Geschichten auch vermutlich beide nicht wahr sind, so sind sie doch Proben von Fritz' „Erzähler"-Talent; übrigens haben wir die erste Geschichte bereits etwas moderiert, da unsere Quelle die Erzählung Beckmanns wohl nicht getreu wiedergibt, sondern sie anscheinend weiter ausgeschmückt hat. Jedenfalls ist die erste Geschichte, auch wenn gar nichts Wahres daran sein sollte, wohl nicht ohne psychologisches Interesse: Wenn schon im allgemeinen die Phantasie des Bühnenkünstlers sich in diesen Bahnen — „Beckmann raus!" — begreiflicherweise nicht ungern ergeht, so wird das erste Auftreten in der Heimat, vor Angehörigen und Freunden, dem Künstler, der sich durch ernstes Streben zu einer bedeutenden Kunsthöhe erhoben hat, ein besonders bedeutsames Ereignis sein, zumal wenn er in den Anfängen seiner Bühnenlaufbahn viele Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, Vorurteile auch der ihm zunächst Stehenden, wie auch bei Beckmann der Fall gewesen war, zu überwinden gehabt hatte. — Auch Bogumil Dawison hat von seinem Debut, dem seine Mutter beiwohnte, eine höchst mirakulöse Geschichte verschiedentlich erzählt — die Mutter soll von der Galerie ins Parterre gestürzt und schwer, doch nicht lebensgefährlich verletzt sein —, die Wahrheit der Erzählung ist aber später, wohl mit Recht, angezweifelt und bestritten worden.[401])

Wallnertheater beim Frühschoppen, als Helmerding mit höchst betrübtem Gesicht erscheint und den Kollegen mitteilt, plötzlich und unerwartet sei Neumann gestorben. Alles ist von dem plötzlichen Hinscheiden des Kollegen und Freundes ergriffen, man spricht von seinen künstlerischen Leistungen und seiner persönlichen Liebenswürdigkeit, da plötzlich öffnet sich die Tür und in ihrer Öffnung erscheint — August Neumann, der Totgesagte. Erfreut sehen alle zunächst auf ihn, der nun die Treppe herabkommt, doch schon im nächsten Moment sind aller Blicke vorwurfsvoll und fragend auf Helmerding gerichtet, den Verkünder der Todesnachricht. „Still, Kinder!“ flüstert Helmerding, „seid um Gotteswillen still! Er weiß ja noch von nichts!“ *) [402]) —

Eine ähnliche Geschichte, die möglicherweise die Anregung zu dem obigen Scherz Helmerdings resp. zu der obigen Erzählung gegeben hat, wurde von Pokorny, dem uns schon bekannten originellen Wiener Direktor (s. S. 30 f.), erzählt: Friedrich Beckmanns Frau, die beliebte Soubrette Adele Muzarelli, war bei Pokorny engagiert. Einst gedachte sie zu verreisen, doch wollte Pokorny keinen Urlaub bewilligen und erklärte ihr, wenn sie durchaus reisen wolle, möge sie es tun, aber dann nur unter der Bedingung, daß damit ihr Engagement aufhöre. — Madame Beckmann verreist dennoch und betrachtet somit das Engagement als aufgehoben. Sie ist daher nicht wenig erstaunt, als

*) Statt Neumann wird auch, aber jedenfalls mit Unrecht, Friedrich Beckmann genannt.[404]) — Außerdem finde ich die Geschichte mit anderen Personen (auch Schauspielern) erzählt aus Hannover [405]); Zeit: gleichfalls sechziger Jahre ungefähr; Ort: Bummelmeyers Keller, ein heute verschwundenes, s. Zt. von Schauspielern viel besuchtes Lokal hinter dem Hoftheater.

später, nach ihrer Rückkehr nach Wien, eines Tages Pokornys Theaterdiener zwei Rollen für sie bringt. „Was soll ich mit den Rollen?“ fragt sie verwundert. „Lernen und spielen!“ — „Ist der Herr Direktor närrisch geworden? Ich bin ja gar nicht mehr bei ihm engagiert!“

Der Theaterdiener nimmt seine Rollen also wieder mit und bestellt an Pokorny: „Frau von Beckmann sagt, sie wär gar nicht mehr bei Ihnen ankaschiert.“ „Richtig“, sagt Pokornys Sekretär, „Herr Direktor, wir haben sie ja entlassen wegen unerlaubter Abreise.“ Pokorny (ärgerlich): „Ach, was! — Ist ja wiederengagiert, die Beckmann! Sie weiß es nur noch nicht!“ [403])

Unsere Bilder.

Die dem Buche eingefügten Bilder sind nur zu einem Teil durch den Text bedingt und im wesentlichen ohne Rücksicht auf diesen, lediglich mit der Bestimmung, dem Buche als schmückende Beigabe zu dienen, ausgewählt. Im einzelnen ist über Herkunft und Bedeutung der Bilder folgendes zu sagen:

Titelbild: Jenny Lind (1820—1887) als „Tochter des Regiments“: Nach einer Zeichnung und Lithographie von Bülow (jedenfalls Wilhelm Bülow), Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Neben Seite **16**: Über die Karikatur Küstners s. S. 12 des Textes.

Neben Seite **24, 160** und **232**: Die Bilder von Friedrich Ludwig Schröder, von Auguste Stich-Crelinger mit ihren Töchtern, sowie von Ferdinand Eßlair und Franz Grüner sind der schönen, von Philipp Stein herausgegebenen Bildnissammlung „Deutsche Schauspieler“, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 9 (1907) und 11 (1908); Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte; Druck von Otto Elsner-Berlin, entnommen. Als Originale, die jenen Reproduktionen zu grunde lagen, sind dort die folgenden angegeben:

Für Friedrich Ludwig Schröder (Abb. 22, Tafel IX des ersten Teils des Steinschen Werkes): Kupferstich von G. Feder nach der Zeichnung von J. Bendixen.

Für Auguste Stich-Crelinger mit ihren Töchtern (Abb. 10, Tafel IV des zweiten Teils des Steinschen Werkes): Ein unbezeichneter Lichtdruck.

Auch die auf diesem Bilde mitabgebildeten Töchter der berühmten Heroine, nämlich Klara Stich resp. Klara Liedtke (1820 bis 1862) und Bertha Stich (1818—1876), sind in der Theatergeschichte als hervorragende Künstlerinnen bekannt.

Für Ferd. Eßlair als „Wallenstein“ (Abb. 102, Tafel XXV des zweiten Teils des Steinschen Werkes): Eine Lithographie von A. Edler.

Für Franz Grüner, den in unserem Buche sonst nicht erwähnten, in Goethes Schule vorgebildeten Schauspieler, den unser Bild in der Rolle von Zschokkes Banditen „Abällino“ vorführt (Abb. 103, Tafel XXV des zweiten Teils des Steinschen Werkes): Ein unbezeichnetes koloriertes Aquatintablatt.

Neben Seite **32**: Das Bild Franz Wallners ist entlehnt dem Werke: „Lebenserinnerungen von Agnes Wallner“, bearbeitet von Hans Blum (Berlin 1900, Verlag von Otto Elsner), p. 155: „Franz Wallner auf seiner Orientreise“. — Daß Wallner von den in den letzten Lebensjahren unternommenen Reisen seinen Bekannten oft originelle und interessante Bilder schickte, darunter das von uns reproduzierte oder doch ein ganz ähnliches, und zwar mit der von uns hinzugesetzten Unterschrift, erzählt Rudolf Tyrolt in seinem interessanten „Tagebuch“.[406])

Neben Seite **56**: Charlotte von Hagn: Nach dem Bilde von F. Krüger, lith. von Grevedon.

Neben Seite **64**: Pauline Lucca und Bismarck, s. S. 69 f.

Neben Seite **72**: Fanny Elßler: Nach einer Lithographie von Wild nach der Zeichnung von F. Krüger.

Neben Seite **80**: „Fannytismus“ (vgl. S. 81 des Textes): Aus „Fliegende Blätter“, 1. Bd. (1845), Nr. 4, p. 30.

Neben Seite **88**: Henriette Sontag: Nach einer Lithographie nach einem Bilde von C. Kruseman.

Neben Seite **104** und **192**: Döring als Friedrich der Große (vgl. S. 104 des Textes) und Ira Aldridge (vgl. S. 193): Nach den Bildern in dem Werke: Otto Weddigen, „Geschichte der Theater Deutschlands“ (Berlin, Ernst Frensdorff), Bd. 1, p. 191 und 291.

Zwischen Seite **128** und **129**: Karikaturzeichnung von Herbert König.

Daß Emil Devrient (1803—1872) am Dresdner Hoftheater, wo er in den Jahren 1831—1868 wirkte, als der Abgott des Publikums wie des Hofes nahezu allmächtig war, wurde bereits oben (S. 128) bemerkt. Künstler, die Devrient gefährlich werden, ihn in der Gunst der Dresdner Damen verdrängen konnten, durften, wie z. B. der schöne Joseph Wagner, in den vierziger Jahren des Jahrhunderts der Matador des Leipziger Theaters, in Dresden nicht einmal gastieren[407]), von einem Engagement gar nicht zu sprechen. Nun trat aber im Jahre 1854 dem verwöhnten Künstler, der bei aller jugendlichen Erscheinung den Jahren nach den Übergang ins ältere Fach bereits längst hätte vollziehen dürfen, doch ein Rivale entgegen in dem jüngeren, hochtalentierten Charakterspieler Bogumil Dawison

(1818—1872), der unter glänzenden Bedingungen an die Dresdner Bühne engagiert wurde und bald in der Gunst des dortigen Publikums gleichfalls sehr hoch stand. Kein Wunder, daß Devrient und Dawison, in ihren Charakteren und in ihrer äußeren Erscheinung ebenso wie in ihrer Kunst Antipoden, bald auch die entschiedensten persönlichen Widersacher waren. Der Gegensatz verschärfte sich je länger, je mehr. Es kam zu offenen Feindseligkeiten, zu Beleidigungen, zu unliebsamen Zusammenstößen, und dem Publikum blieben diese Verhältnisse und Vorfälle natürlich nicht verborgen. Wenn schon jeder der beiden vielverehrten Künstler allein imstande war, das Theater selbst bei abgedroschenen Stücken zu füllen, so entspannen sich, wenn einmal beide Matadore zusammen auftraten, um die Billete förmliche Schlachten. Die beiden feindlichen Brüder im „Tasso" zusammen spielen zu sehen, war ein Hochgenuß von besonderer Pikanterie.[408]) Was er nur an hohnvollster Geringschätzung aufzubringen wußte, das legte Dawison da in Antonios Worte:

Doch gibt es leichte Kränze, Kränze gibt es
Von sehr verschiedner Art; sie lassen sich
Oft im Spazierengehn bequem erreichen.

Mit flammender Entrüstung und mit gewaltiger Stimme schleuderte wieder Tasso-Devrient dem Verhaßten entgegen:

Verschwende nicht
Die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge!
Du richtest sie vergebens nach dem Kranze,
Dem unverwelklichen, auf meinem Haupt.
Sei erst so groß, mir ihn nicht zu beneiden,
Dann darfst du mir vielleicht ihn streitig machen.

Freilich, solche Vorstellungen mit beiden Matadoren wurden mit der Zeit immer seltener. Für den älteren Rivalen, der die Höhe des Lebens wie des künstlerischen Wirkens überschritten hatte, gab's in solchem Streit wohl nicht gar viel mehr zu gewinnen. Kein Wunder, daß der vornehme, ältere Mann die Aufregungen solcher Kämpfe zu vermeiden suchte und deshalb schließlich jedes gemeinsame Auftreten mit dem jüngeren, robusteren, eroberungslustigen, oft auch wohl rücksichtslosen Widersacher nach Möglichkeit ganz verhinderte. Darunter litt nun natürlich wieder das Repertoire schwer; das Publikum murrte und machte seiner Unzufriedenheit in Zeitungs-Eingesandts, in Spottversen und ähnlichem Luft.[409]) Aus dieser Stimmung heraus nun wurde im Mai 1863 unsere Karikatur geboren. Der Zeichner, Herbert König (1820—1876), war früher einmal selbst Schauspieler gewesen, und unser Bild zeigt, mit welch' liebevollem Interesse der Künstler sich in seinen Gegenstand versenkt hat.*) Er stellt

*) Auch sonst hat Herbert König für seine Karikaturen anscheinend gern Themen aus der Theaterwelt gewählt. So hatte z. B. die Berliner „Illustrirte Montags-Zeitung", 2. Jahrgang, 1857, eine Anzahl derartiger Zeichnungen von ihm gebracht, von denen freilich keine, nach Inhalt wie Ausführung, an die hier wiedergegebene heranreicht. Unter diesen Karikaturen befand sich neben solchen auf Marie Seebach, Ludwig Dessoir, Theodor Döring, H. Th. Rötscher übrigens auch bereits eine auf Emil Devrient und Dawison: „Herr Emil Devrient als Rittergutsbesitzer, führt seine Schäfchen ins Trockene, während Herr Dawison seine neugebaute Villa bezieht und als Hausbesitzer auf seinen Lorbeeren ausruht." — Weitere Karikaturen von Herbert König siehe z. B. bei Ed. Fuchs, „Die Karikatur der europäischen Völker" (3. Aufl., Berlin 1904), p. 454—457.

die beiden Matadore, „E- und Bogumil“, als zwei Wettermännchen dar: Ist der eine drinnen (im Theater), so der andere draußen, und umgekehrt. Trefflich ist die Wiedergabe der beiden Rivalen selbst: Dawison, in gewohnter Weise nachlässig gekleidet, in der ihm eigenen saloppen Haltung, mit den geistvollen, aber ironischen Gesichtszügen, steht in kampfeslustiger Stellung da, als wenn er, von vornherein seines Sieges gewiß und daher wenig beunruhigt, den Gegner gerade zum Boxkampf herausfordern will; Devrient dagegen, auch er sich seiner Kraft und seines Wertes vollauf bewußt, erscheint in reservierter, hoheitsvoller Haltung, vom Kopf bis zu den Füßen der elegante vornehme Mann, der Apostel des guten Geschmacks, als der er sich zu zeigen pflegte. Auch den Antagonismus zwischen Realismus und Idealismus, den beide in ihrer Kunst verkörperten, hat der Zeichner in prägnanter Weise zum Ausdruck zu bringen gewußt.

Die Karikatur erreichte eine gewisse Berühmtheit, und die bittere, aber gerechte Kritik, die sie übte, ging nicht spurlos an den Beteiligten vorüber: Noch in denselben Maitagen des Jahres 1863 fanden Wiederannäherungsversuche statt, die zwar zunächst nicht den gewünschten Erfolg hatten, aber noch im selben Jahre kam eine Art Aussöhnung zustande, und am 11. November 1863 traten in einer Carlos-Vorstellung König Philipp-Dawison und Marquis Posa-Devrient Hand in Hand vor das Publikum, das vor Jubel und Begeisterung darüber, die beiden großen Künstler einmal wieder vereint wirken zu sehen, sich gar nicht zu lassen wußte. —

Reproduziert wurde die Karikatur hier nach dem schönen Werke von H. H. Houben: „Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß“ (Frankfurt a. M., Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening, 1903), wo sie sich zwischen Seite 144 u. 145 findet.

Neben Seite **152**: Wilhelm Kläger: Nach einer Naturzeichnung und Lithographie von Theodor Boehden.

Neben Seite **168**: Das Bild der jungverstorbenen, vielverehrten Adolfine Neumann, der Tochter von Amalie Neumann (s. S. 75—78), ist nach der Lithographie im „Album des Königlichen Schauspiels und der Königlichen Oper zu Berlin“ (Berlin 1858), und dieses Bild dort wieder nach einer Naturzeichnung von C. l'Allemand, lithogr. v. Jul. Giere (1843).

Neben Seite **176**: Das Bild von Johann Nestroy, dem berühmten Possendichter und Komiker, der in seiner langen, hageren Gestalt viele burlesk-charakteristische Figuren, ja man darf sagen: Karikaturen, auf die Bühne gestellt hat, ist dem Werke: Ernst Kreowski und Eduard Fuchs, „Richard Wagner in der Karikatur“ (B. Behr's Verlag in Berlin [1907]) entnommen (Bild 23 dort). Über Provenienz und Bedeutung des Bildes ist dort nichts angegeben, und ich habe sonstige Nachforschungen nicht mehr anstellen können. Jedenfalls wird das Bild nicht etwa eine Karikatur auf Nestroy, sondern vielmehr eine von ihm selbst geschaffene und verkörperte Bühnenkarikatur darstellen, also als ein Kostüm-Porträt anzusprechen sein.

Neben Seite **200, 208** und **264**: Die Bilder von Friederike Unzelmann-Bethmann, von Luise Fleck-Schröck, der Gattin des berühmten Ferd. Fleck (s. hier S. 52), sowie von Henriette Hendel-Schütz sind nach den Lithographien des schon oben genannten „Albums des Königlichen Schauspiels und der Königlichen Oper zu Berlin".*)

Neben Seite **248**: Das Bild von Karl Fichtner in der Rolle des „Louis" im „Pariser Taugenichts" entstammt dem Werk: Rudolph Lothar und Julius Stern, „50 Jahre Hoftheater. Geschichte der beiden Wiener Hoftheater", Neue verm. Ausgabe (Wien und Magdeburg [1900], Verlag von Schallehn und Wollbrück), 2. Bd.: Künstler-Album, p. 24.

---

*) Dem Herausgeber dieses „Albums", dem Generalintendanten von Küstner, ist übrigens das Versehen passiert, daß er zwei Bilder verwechselte: Das 46. Bild des Albums stellt nicht, wie angegeben, Karoline Bauer, sondern Antoinette Fournier dar, und das 59. Bild zeigt demzufolge nicht Ant. Fournier, sondern Karoline Bauer. Da dies Versehen meines Wissens bisher nicht angemerkt ist, vielmehr das falsche Bild der „Caroline Bauer" beispielsweise auch bei Otto Weddigen, „Geschichte der Theater Deutschlands", Bd. 1, p. 185, reproduziert ist (ebda, Bd. 2, p. 556 u. 798 sind richtige Bilder derselben Künstlerin), so ist es wohl angebracht, hier einmal auf diese Verwechselung hinzuweisen. Meine Annahme von der durch Küstner begangenen Verwechselung fand ich zu voller Evidenz bestätigt, als ich auf der Bibliothek der Königlichen Schauspiele in Berlin die von Küstner sr. Zt. offenbar benutzten Originale, und zwar mit Angabe der richtigen Namen der Dargestellten, sah.

Quellenangaben.

Die mehrfach zitierten Schriften sind in der Regel nur an einer der Stellen, gewöhnlich der ersten, in bibliographischer Ausführlichkeit angegeben; an den übrigen Stellen steht statt dessen zumeist nur der Verfassername (bei den Anonyma ein Stichwort), und eine in eckige Klammern [ ] eingeschlossene Zahl gibt die laufende Nummer unserer „Quellenangaben" an, unter der die genaueren bibliographischen Angaben über die betreffende Schrift zu finden sind.

1) Siehe Eduard Devrient, „Geschichte der Deutschen Schauspielkunst", Bd. 3 (Leipzig 1848), p. 264 (man beachte eventuell den Druckfehler: die Paginierung 257—266 kommt in dem Bande zweimal vor).

2) Siehe Devrient [1], Bd. 3, p. 248.

3) Nach Eduard Genast, „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers" (Leipzig 1862), T. 1, p. 231 u. 233/4.

4) Über die dem Stück zu grunde liegende Legende und ihre Geschichte s. W. L. Hertslet, „Der Treppenwitz der Weltgeschichte", neu bearb. von Hans F. Helmolt (Berlin 1912, 8. Aufl.), p. 319/20.

5) Den Theaterzettel der ersten Weimarer Aufführung des Stückes s. bei W. G. Gotthardi, „Weimarische Theaterbilder aus Goethe's Zeit" (Jena und Leipzig 1865), Bd. 2, p. 164—165.

6) „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte."

7) Nach Genast [3], T. 1, p. 290; Devrient [1], Bd. 3, p. 390 bis 392; K. J. Weber, „Demokritos", Bd. 6 (Stuttgart 1862, 7. Aufl.), p. 122, und anderen Quellen. — Ende der zwanziger Jahre wurde übrigens in Paris ein Theaterstück mit einem Elephanten als Haupt-

darsteller gegeben; s. Näheres bei Karoline Bauer, „Memoiren“ [24], Bd. 3 (Berlin 1881), p. 77/78.

8) Siehe Ferd. Bonn, „2 Jahre Theater-Direktor in Berlin“ (Berlin, o. J. [1908], 4. Tausend), p. 127.

9) Siehe Bonn [8], p. 118—119 und „Berliner Tageblatt“ 1907, Nr. 36, 21. Januar.

10) Nach Edgar v. Spiegl, „Lustiges aus dem Leben eines ernsten Mannes (Franz Dingelstedt)“ in: Rudolph Lothar und Julius Stern, „50 Jahre Hoftheater“, Neue verm. Ausgabe (Wien u. Magdeburg [1900]), „Künstler-Album“, p. 133—134.

11) Siehe Ludwig Barnay, „Erinnerungen“ (Berlin 1903), Bd. 2, p. 213.

12) Nach Ferd. von Strantz, „Ernste und heitere Theater-Erzählungen“ (Berlin 1909), p. 76—77. Fälschlich heißt Engel dort „Josef“ und, da dieser unrichtige Vorname sich auch mehrfach anderswo findet — selbst Emil Thomas („Ältestes. Allerältestes“, Berlin 1904, p. 33) nennt den Freund und Stammtischgefährten aus dem berühmten Lokal von Rudolf Dressel fälschlich so —, so sei auf diese Unrichtigkeit ausdrücklich hingewiesen. Sie erklärt sich wohl dadurch, daß J[acob] Carl Engel, der ursprünglich (1851) als Musiker und Dirigent in das Etablissement des verstorbenen Josef Kroll eingetreten war, den wohl aus jener Zeit herrührenden Spitznamen „Josef mit der Geige“ führte (s. Thomas, l. c. p. 29). Josef Engel war der Sohn des unseren, der Enkel von Josef Kroll also. Bezüglich Jacob Carl Engels s. übrigens auch Adolph Kohut, „Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit“ (Leipzig, o. J. [1900/01]), Bd. 1, p. 243—245.

13) Siehe „Der Theater-Teufel. Humoristisch-satyrischer Almanach für das Schaltjahr 1848“, herausg. von Joseph Mendelssohn (Hamburg 1848), p. 155—160; der Artikel ist mit „M“ gezeichnet, also Mendelssohn wohl der Verfasser.

14) Nach Friedrich Kaiser, „Friedrich Beckmann. Heiteres—Ernstes—Trauriges aus seinem Leben“ (Wien 1866), p. 17.

15) Siehe Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 207; vgl. ebendort Bd. 5 (1874), p. 23/24 bezüglich Cerfs.

16) Nach Max Ring, „Erinnerungen“ (Berlin 1898), Bd. 2, p. 194—195, s. a. Bd. 1, p. 137; für die Briefgeschichte s. a. Kaiser [14], p. 17, sowie Lange [47], p. 115, Nr. 309.

17) Siehe Kaiser [14], p. 18—20; s. a. Beurmann [92], p. 281—282.

18) Siehe Gustav Parthey, „Jugenderinnerungen“ (o. O., o. J.), T. 1, p. 451.

19) Nach Adolf Wilbrandt, „Erinnerungen“ (Stuttgart u. Berlin 1905, 2. Aufl.), p. 225.

20) Nach Friedrich Adolf Meyer, „Characterzüge aus dem Leben des Grafen Carl Hahn-Neuhaus“ (Hamburg 1858), p. 7—11, 17 (Anm.), 43, 73, 29—30, sowie Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten“ [24], p. 368—370, 373, 381, 394 f., 398, 419 f.; Devrient [1], Bd. 4 (1861), p. 148—153; Wollrabe [38], p. 97 und Anthony [88], p. 50; s. a. Wallner [199], p. 8 ff. — Die massiv silberne Rüstung Ifflands scheint noch in manchen Schauspielerköpfen herumgespukt und manche Mimen, sei es in Wirklichkeit, sei es in ihren Erzählungen, zu Nacheiferung und Nachahmung angespornt zu haben. So soll der in seiner Blütezeit viel bejubelte, später elend zu grunde gegangene Wilhelm Kunst (1799—1859) in der Tat neben Theaterschwertern mit juwelenbesetzten Griffen auch gediegen silberne Rüstungen besessen haben (s. Karoline Bauer, „Memoiren“ [24], Bd. 1 (1880), p. 225 und Anthony, l. c. p. 9). Auch der Ballettmeister Franz Kobler in Hannover, allerdings ein hervorragender Jägerlateiner, wollte in seiner Jugend von einem Fürsten eine rein silberne Rüstung zum Geschenk erhalten haben (s. Noack [46], p. 109). Eine schwer silberne Rüstung für einen leichtfüßigen Tänzer! Freilich war Kobler in seiner Jugend eine choreographische Berühmtheit gewesen, und die Koblersche Tänzergesellschaft hatte 1843 auf dem Vorstadttheater des Grafen Hahn in St. Pauli bei Hamburg große Erfolge erzielt (Devrient, l. c. p. 153; Anthony, l. c. p. 56). Möglich wäre es immerhin, daß der Graf, der damals wieder einmal relativ gut bei Kasse war und eine v e r silberte Rüstung zu der Zeit jedenfalls besaß (Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten“, p. 421), diese Kobler zum Geschenk gemacht hat. Wenn nicht, so wird er aber gewiß von der silbernen Rüstung, die er ehemals Iffland geschenkt hatte, dem Tänzer — erzählt und damit dessen Phantasie angeregt haben.

21) Nach August Junkermann, „Memoiren eines Hof-Schauspielers“ (Stuttgart, 2. Aufl. [1889]), p. 134—135 und Heinrich Grans, „Vom Theater“ (Leipzig 1889), p. 10—13.

22) Nach Gustav Sanftleben, „Mutter Gräbert“ in: „Striese. Ein lustiges Theaterbuch“, 2. Bd. (Charlottenburg, o. J. [1898]), p. 45.

23) Siehe Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 322.

24) Nach Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten“, herausg. von Arnold Wellmer (Berlin 1875), p. 8 und Karoline Bauer, „Aus

meinem Bühnenleben", herausg. von Arnold Wellmer (Berlin 1871), p. 28; s. a. „Nachgelassene Memoiren von Karoline Bauer", bearb. von Arnold Wellmer, Bd. 3 (Berlin 1881), p. 456.

25) Siehe Otto Franz Gensichen, „Berliner Hofschauspieler. Silhouetten" (Berlin 1872), p. 49/50.

26) Nach Helene von Hülsen, „Unter zwei Königen. Erinnerungen an Botho von Hülsen" (Berlin 1889), p. 151.

27) Nach Rudolf Tyrolt, „Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers. 1848—1902" (Wien u. Leipzig 1904), p. 45—46.

28) Nach Ring [16], Bd. 2, p. 195. Den roten Adlerorden besaß Cerf — er muß, wenn überhaupt einer, der „Direktor" gewesen sein — schon in früherer Zeit und zwar damals den der 4. Klasse. Eine Ordensangelegenheit spielte übrigens bei der Trennung von Cerf und Beckmann eine wesentliche Rolle; s. Findeisen [66], p. 18.

29) Siehe Max Reichardt, „Humoristisches Theater-Lexicon" (Wilmersdorf-Berlin 1895), p. 8/9.

30) Nach Emil Thomas, „40 Jahre Schauspieler. Erinnerungen aus meinem Leben", Bd. 1 (Berlin 1895), p. 115—116.

31) Nach Kaiser [14], p. 54—55; s. a. „Theater-Teufel" [13], p. 148 („Neunte Schiene").

32) Nach „Theater-Teufel" [13], p. 147—148 („Achte Schiene").

33) Siehe „Allgemeine Deutsche Biographie", Bd. 43 (1898), p. 710.

34) Nach Friedrich Haase, „Was ich erlebte. 1846—1896" (Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1897], 2. Aufl.), p. 145—146.

35) Siehe H. H. Houben, „Emil Devrient" (Frankfurt a. M. 1903), p. 459—460.

36) Nach Paul Meyerheim, „Adolf von Menzel. Erinnerungen" (Berlin 1906), p. 117—118.

37) Siehe Barnay [11], Bd. 2, p. 302 u. 303, s. a. p. 336.

38) Nach Ludwig Wollrabe, „Memoiren. Enthüllungen 50-jähriger Bühnen-Erlebnisse" (Hamburg 1870), p. 136—137.

39) Nach Kraftels eigener Erzählung im „Dekamerone vom Burgtheater" (Wien, Pest, Leipzig 1880), p. 183—186.

39[a]) Siehe Hermann Schöne, „Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauspielers". Mit einem Vorwort von Hugo Thimig. Reclam's Univ.-Bibl. 4461—4462 (Leipzig, o. J.), p. 83.

40) Aus dem „Theater-Teufel" [13], p. 46.

41) Siehe Heinrich Laube, „Das Burgtheater" (Leipzig 1891, 2. Aufl.), Kap. 35, p. 373.

42) Siehe Kaiser [14], p. 15 und Edm. Wallner [82], p. 31—32.

43) Siehe z. B. Herm. Siegfr. Rehm, „Lachende Masken“ (Berlin [1908]), p. 135—136. In der Schrift von Kaiser [14], die mir bei Abschluß meiner Arbeit nicht zugänglich ist, ist der Name, wenn ich nicht irre, so angegeben: „P . . l.“ Plock dürfte aber richtig sein; so auch bei Edmund Wallner [82], l. c.

44) Siehe Ring [16], Bd. 2, p. 192.

45) Siehe A. Löwenstein, „Witz und Humor. Theorie und Praxis“ (Stuttgart 1877), p. 57. — Auch Theodor Döring z. B. machte sich über Rott lustig und kopierte ihn; s. einen Brief Rotts an Emil Devrient bei Houben [35], p. 204/5. Vgl. a. z. B. Schneider [122], Bd. 1, p. 62.

46) Nach Eduard Noack, „Intime Plaudereien aus der Vergangenheit des Königlichen Hoftheaters zu Hannover“ (Hannover 1903), p. 56.

47) Nach C. Lange, „Theater-Anekdoten“ (Schwerin 1843), p. 24, Nr. 72.

48) Siehe Ferd. Ritter von Seyfried, „Rückschau in das Theaterleben Wiens“ (Wien 1864), p. 83—84.

49) Nach Kaiser [14], p. 56 und Ring [16], Bd. 2, p. 195/6.

50) Siehe Rudolf von Gottschall, „Aus meiner Jugend. Erinnerungen“ (Berlin 1898), p. 214.

51) Nach „Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich“ (Constant von Wurzbach), 31. T. (Wien 1876), p. 215—218; Friedrich Kaiser, „Theater-Director Carl“ (Wien 1854), p. 36/37, 39/40, 49; s. a. Seyfried [48], p. 80—82 u. 150, sowie Devrient [1], Bd. 5 (1874), p. 40/41.

52) Nach Franz Wallner, „Aus der Theaterwelt“ (Berlin [1870]), p. 47.

53) Nach Barnay [11], Bd. 2, p. 95.

54) Nach Barnay [11], Bd. 1, p. 174—175.

55) Nach Hugo Leist, „Großer Anekdotenschatz“ (Berlin 1904), p. 30.

56) Nach Noack [46], p. 32—33.

57) Siehe Anton Bettelheims „Biograph. Jahrbuch und Deutsch. Nekrolog“, Bd. 7, 1902 (Berlin 1905), p. 270.

58) Nach Helene Bettelheim-Gabillon, „Ludwig Gabillon. Tagebuchblätter — Briefe — Erinnerungen“ (Wien, Pest, Leipzig 1900), p. 63—64.

59) Im Bühnen-Almanach (A. Entsch) für 1866 (30. Jahrg., 2. T., p. 298) heißt es nur: „Gestorben: Hr. Direktor v. Rekowsky-Linden in Nordhausen." — Rekowsky leitete zuletzt das fürstliche Hoftheater in Sondershausen, das mit dem Stadttheater in Nordhausen und dem Sommertheater in Erfurt verbunden war.

60) Siehe „Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772 bis 1841)", herausg. von Hermann Uhde (Hamburg 1875), T. 1, p. 88/89.

61) Siehe „Der Theaterdiener", 2. Probenummer, 8. Dez. 1859, p. 7.

62) Siehe Devrient [1], Bd. 4 (1861), p. 107 Anm.

63) Nach Junkermann [21], p. 61.

64) Siehe Seyfried [48], p. 64.

65) Nach Wolf Graf Baudissin und Emil Limmer, „Hinter den Coulissen" (Berlin 1902), p. 68; vgl. a. Grube [200], p. 18. Es handelt sich wohl um eine alte Bühnengeschichte; jedenfalls finde ich in einer französischen Anekdotensammlung: Guérard [288], t. 1, p. 15, den ersten Teil des Intriguenspiels, aus dem die Fortsetzung dann durch freie Weiterentwickelung, zu der die Geschichte bei ihrem problemartigen Charakter geradezu einladet, entstanden sein wird.

66) Nach Julius Findeisen, „Friedrich Beckmann" (Wien 1866), p. 20 und Kaiser [14]; s. a. Ring [16], Bd. 2, p. 192. — Die Anekdote ist, — aber jedenfalls mit Unrecht —, wie so viele witzige und geistvolle Aussprüche, auf Moritz Saphir übertragen; s. z. B. „M. G. Saphir am Plaudertische" (Berlin 1843), Heft 2, p. 11 und „Saphiriana" [159], p. 67.

67) Nach: „Die Ulktrompete" (Leipzig 1908), p. 51.

68) Nach Wilbrandt [19], p. 139.

69) Siehe „Ulktrompete" [67], p. 40.

70) Nach Anna Löhn-Siegel, „Aus der Coulissenwelt" (Leipzig [1883]), p. 13—14.

71) Nach Julius Freund im „Tag" 1906, Nr. 660, 30. Dezember („Der Hervorruf und unsere dramatischen Autoren").

72) Siehe Karl Sontag, „Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser" (Hannover 1875), p. 68/69. Bei Schöne [39a], p. 103, wird das Wort, sogar als wirklich gesprochen, der „Mama Haizinger" zugeschrieben.

73) Siehe Wilbrandt [19], p. 118.

74) Siehe Adolf Hausrath, „David Friedrich Strauß", T. 2 (Heidelberg 1878), p. 247.

75) Nach Strantz [12], p. 6.

76) Siehe Sontag [72], p. 63.

77) Nach Karl Baums eigener Erzählung im „Hamburger Theater-Dekamerone", herausg. von Adolf Philipp und Julius Baron (Hamburg 1881), p. 103—105.

78) Siehe Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 1 (1880), p. 240.

79) Siehe „Briefe von Sophie Schröder", herausg. von Heinr. Stümcke [= Bd. 16 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte] (Berlin 1910), p. 46.

80) Nach Karoline Bauer, „Bühnenleben" [24], p. 329/330 und „Karoline Bauer in ihren Briefen", herausg. von Arnold Wellmer, „Teil 1" [mehr wohl nicht erschienen] (Berlin 1878), p. 128, sowie Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 1 (1880), p. 234.

81) Nach Fritz Friedmann, „Juristen-Schnickschnack" (Zürich 1897), p. 42.

82) Siehe Edmund Wallner, „Von den Brettern, welche die Welt bedeuten" = Bd. 27 vom „Universum des Witzes und der ungeheuern Heiterkeit" (Erfurt [ca. 1877]), p. 30.

83) Nach Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 3 (1881), p. 301—303 und „Bühnenleben" [24], p. 213—216; s. a. „Briefe" [80], p. 70, 75, 127. — Ignaz Franz Castelli (1781—1862) war übrigens wohl nur der Übersetzer des vermutlich aus dem Französischen stammenden Lustspiels, dessen Verfasser mir nicht bekannt ist.

84) Siehe Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 3 (1881), p. 408—409, s. a. p. 380/81 und „Bühnenleben" [24], p. 301—302 und p. 261/62.

85) Nach Goswina v. Berlepsch, „Friederike Goßmann", Bettelheims Biograph. Jahrbuch, Bd. 11, 1906 (Berlin 1908), p. 130—131.

86) Der Brief ist z. B. bei Horst Kohl, „Fürst Bismarck-Gedenkbuch" (Chemnitz 1889), 2. T., p. 37—39, abgedruckt.

87) Nach „Theatralische Schnaken und Schnurren. Ein Schauspieler-Vademecum" (Weimar 1800), p. 31.

88) Siehe Wilhelm Anthony, „Silhouetten und Aquarellen aus der Coulissenwelt" (Berlin 1874), p. 32—33.

89) Siehe Seyfried [48], p. 228.

90) Siehe J. v. Werther, „Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheater-Intendanten", herausg. von seinem Sohn [Waldemar Werther] (Stuttgart 1911), p. 149—150.

91) Nach Seyfried [48], p. 228—229.

92) Nach E. Beurmann, „Almanach der deutschen Bühne auf das Jahr 1835“ (Frankfurt a. M.), p. 274.

93) Nach Lange [47], p. 19, Nr. 52.

94) Siehe Feodor v. Wehl, „Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung“ (Hamburg 1886), p. 86.

95) Siehe Adolf Kußmaul, „Jugenderinnerungen eines alten Arztes“ (Stuttgart 1899), p. 107/8.

96) Siehe Schmidt [60], T. 1, p. 231—232; vgl. a. „Theatral. Schnaken“ [87], p. 48.

97) „Erinnerung-Blätter aus dem Leben und Künstlerwirken der Frau Amalie Haizinger geb. Morstadt“ (Carlsruhe u. Baden 1836, 263 S.). Vgl. a. Hevesi [112], p. 105—112.

98) Siehe Hermann Müller, „Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover“ (Hannover 1876), p. 172.

99) Siehe Karoline Bauer, „Bühnenleben“ [24], p. 24.

100) Nach Genast [3], T. 2, p. 212—213.

101) Siehe Heinrich Heine, Ges. Werke, Ausgabe in 9 Bänden von Gustav Karpeles, Bd. 8 (Berlin 1887), p. 53—54.

102) Siehe Karoline Bauer, „Memoiren“ [24], Bd. 1 (1880), p. 146.

103) Siehe Julius Stern in dem Werk: Lothar und Stern [10], „Künstler-Album“, p. 56—57.

104) Siehe Ferd. von Strantz, „Erinnerungen aus meinem Leben“ (Hamburg [1901]), p. 72.

105) Siehe Ludwig Börne, „Gesammelte Schriften“, Bd. 5 (Hamburg u. Frankfurt a. M. 1862), p. 20 u. 19.

106) Nach Fr. Tietz, „Bunte Erinnerungen an frühere Persönlichkeiten, Begebenheiten und Theaterzustände aus Berlin und anderswoher“ (Berlin 1854), p. 26.

107) Siehe Karoline Bauer, „Memoiren“ [24], Bd. 2 (1880), p. 202.

108) Siehe Otto Sommerstorff, „Aus meinem Reimstübel. Neue Scherzgedichte“ (Berlin 1908), p. 81.

109) Siehe Sontag [72], p. 13.

110) Siehe Heine [101], Bd. 8, p. 324.

111) Nach August Ehrhard, „Fanny Elßler. Das Leben einer Tänzerin“, Deutsche Ausg. von Moritz Necker (München 1910), p. 185 f., 221 f., 232, 242 f., 271 f.

112) Nach Ludwig Hevesi, „Wiener Totentanz“ (Stuttgart 1899), p. 142.

113) Nach Franz Kierschner, „Aus meiner Mappe“ (New York 1907), p. 83—84.

114) Nach Karoline Bauer, „Bühnenleben“ [24], p. 289—290 und „Memoiren“ [24], Bd. 3 (1881), p. 396—397.

115) Nach „Erinnerungen an Henriette Hendel-Schütz. Nach ihren hinterlassenen Aufzeichnungen und Mittheilungen von Zeitgenossen herausgegeben“ (Darmstadt u. Leipzig 1870), p. 69.

116) Nach Karl Müchler, „Friedrich der Große“ (Berlin 1834), p. 462—463.

117) Siehe „Oeuvres de Frédéric le Grand“ (Ausgabe Decker), t. 27, 3e partie, p. 141.

118) Siehe J. D. E. Preuß, „Friedrich der Große. Eine Lebensgeschichte“, Bd. 3 (Berlin 1833), Urkundenbuch, p. 167, 192, 199.

119) Siehe Devrient [1], Bd. 5 (1874), p. 28.

120) Nach Karoline Bauer, „Memoiren“ [24], Bd. 1 (1880), p. 333—334 u. 340, sowie „Komödianten-Fahrten“ [24], p. 98—100.

121) Nach Strantz [12], p. 8—9; bei Lange [47], p. 92, Nr. 249 etwas anders — von einem französischen Prinzen statt des Prinzen Karl — erzählt.

122) Siehe Louis Schneider, „Aus meinem Leben“, Bd. 1 (Berlin 1879, 2. Aufl.), p. 80.

123) Nach Karoline Bauer, „Bühnenleben“ [24], p. 131—133 u. 138—141 und „Memoiren“ [24], Bd. 1 (1880), p. 351—353 u. 359, 361—364. — Friedrich Wilhelm III. war überhaupt um das Wohl seiner Schauspieler sehr besorgt, s. z. B. Bruno Mai (d. i. Joh. Carl Hugo Wauer), „Carl Wauer“ (Berlin 1858), p. 48—49.

124) Siehe Houben [35], p. 329.

125) Siehe Werther [90], p. 234; s. a. die weiteren interessanten Mitteilungen Werthers über seine damalige Unterhaltung mit dem Prinzen Wilhelm.

126) Nach Hülsen [26], p. 127—129 und Strantz [104], p. 185. Die gewiß oft erzählte Geschichte findet sich beispielsweise bereits in der Zeitschrift „Der alte Fritz“, Jahrg. 1857, Nr. 16, p. 66, jedoch ohne Angabe des gespielten Stückes, dessen Verfasser und Titel bei Strantz, l. c., angegeben sind. Ohne Angabe des Stückes auch bei Karl Überhorst, „Das Komische“, Bd. 2 (Leipzig 1900), p. 246.

127) Nach Junkermann [21], p. 100.

128) Nach Strantz [104], p. 255.

129) Nach Karl Theodor von Küstner, „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung“ (Leipzig 1853), p. 32.

130) Siehe Schmidt [60], T. 1, p. 181.

131) Siehe „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter", herausg. von Friedr. Wilh. Riemer, T. 2 (Berlin 1833), p. 226.

132) Nach Parthey [18], T. 2, p. 292—294 und „Karoline Bauer in ihren Briefen" [80], p. 181—182, sowie Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 1 (1880), p. 396—397 u. 392.

133) Nach Edmund Wallner, „Von den Brettern, welche die Welt bedeuten", Bd. 2 = Bd. 28 vom „Universum des Witzes und der ungeheuren Heiterkeit" (Erfurt [ca. 1877]), p. 83.

134) Siehe Max Leythäuser, „Die Scheinwelt und ihre Schicksale. Eine 127jährige Historie der Münchener Kgl. Theater" (München 1893), p. 134.

135) Siehe Barnay [11], Bd. 1, p. 225.

136) Nach Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten" [24], p. 333.

137) Nach Ernst von Possart, „Die Separat-Vorstellungen vor König Ludwig II." (München 1901), p. 53—58.

138) Nach Houben [35], p. 269: Brief von „Charlotte de Hagn" an Emil Devrient v. 21. Dez. 1844.

139) Siehe Carl Werel, „Theodor Döring als Mensch und Künstler" (Berlin [1878]), p. 12.

140) Nach Strantz [12], p. 21—22. Strantz hörte die Geschichte im Jahre 1848 von dem Baron August Conway von Waterford-Perglaß, der damals, und zwar seit 1841, Hoftheater-Direktor in Hannover war.

141) Siehe Georg Borgfeldt, „Genies der Bühne", Reclams Univ.-Bibl. 3957 (Leipzig [1899]), p. 48.

142) Siehe Oswald Hancke, „Erloschene Sterne", Weicherts Wochen-Bibliothek 133 (Berlin [1902]), p. 14/15.

143) Siehe „Tagebücher von Varnhagen von Ense", herausg. von Ludmilla Assing, Bd. 2 (Leipzig 1861), p. 366 (14. Sept. 1844); vgl. a. Müller [98], p. 214.

144) Nach Bettelheim-Gabillon [58], p. 48/49.

145) Siehe Wilhelm Bennecke, „Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart" (Kassel 1906), p. 102—103.

146) Siehe Paul Schlenther, „Ludwig Gabillon", Die Nation, 13. Jahrg., 1895/96, Nr. 21, p. 324.

147) Nach Bennecke [145], p. 74—75, Anm.

148) Nach „Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken" (Wien 1866), p. 77.

149) Nach Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 3 (1881), p. 458; Gotthardi [5], Bd. 1, p. 69—70 (hier unter Berufung auf

das Ruppius'sche „Sonntagsblatt“ 1864, Nr. 29) und Heinrich Laube, „Erinnerungen“, 1. Teil, Kap. 9 = Ausgewählte Werke in 10 Bänden, herausg. v. H. H. Houben, Bd. 8, p. 100. An allen drei Stellen etwas verschieden, und nur an der ersten mit Angabe des Namens der Künstlerin, erzählt.

150) Nach Friedrich Haase [34], p. 47.

151) Siehe Gustav Freytag, „Erinnerungen aus meinem Leben“ (Leipzig 1887), p. 252—253.

152) Nach Devrient [1], Bd. 3, p. 91 und Ernst Pasqué, „Goethes Theaterleitung in Weimar“ (Leipzig 1863), Bd. 2, p. 71/72.

153) Siehe Heinrich Laube, „Das norddeutsche Theater“ (Leipzig 1872), p. 134.

154) Nach Genast [3], T. 1, p. 109—111.

155) Siehe Eduard Hanslick, „Aus meinem Leben“, Bd. 2 (Berlin 1894, 3. Aufl.), p. 3.

156) Siehe Hanslick [155], Bd. 2, p. 299/300.

157) Nach Josef Lewinsky, „Bei den Großen des Thrones und der Bühne“ (Berlin, o. J.), p. 88/89.

158) Nach „Striese. Ein lustiges Theaterbuch“, Bd. 1 (Charlottenburg, o. J. [1898]), p. 96.

159) Nach „Saphiriana“ (Brünn u. Leipzig 1884, 3. Aufl.), p. 57.

160) Siehe „Die Deutsche Bühne in Wort und Bild“, herausg. v. Jul. Eckstein (Berlin 1892), 2. Lieferung (Text zu „Chéri Maurice“).

161) Nach Beurmann [92], p. 275 und Pierre Larousse, „Grand dictionnaire universel du 19e siècle“, t. 10 (Paris 1873), p. 1228.

162) Nach Siegbert Salter, „Anekdoten aus dem Leben berühmter Männer“, Bd. 1: „Heinrich Heine“ (Berlin [1906]), p. 54—55.

163) Nach Kaiser [14], p. 13—14.

164) Nach Löhn-Siegel [70], p. 67/68.

165) Nach Wehl [94], p. 43.

166) Siehe Strantz [104], p. 74 und Strantz [12], p. 27—28, sowie Hancke [142], p. 19.

167) Nach Junkermann [21], p. 135—136.

168) Nach Grans [21], p. 11.

169) Siehe Hermann Bahr, „Theaterfragen“, Neue Freie Presse Nr. 16809, 10. Juni 1911.

170) Nach Wilbrandt [19], p. 60.

171) Siehe Werther [90], p. 53; vgl. a. Grube [200], p. 106.

172) Siehe Johann Peter Eckermann, „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“ (Leipzig 1876, 4. Aufl.), T. 3,

p. 47. — „Die guten Leute bedenken nicht", so äußerte Goethe sich bei einer anderen Gelegenheit, „wohin die übermäßige äußere Pracht zuletzt unausbleiblich führen muß. Das Interesse für den Inhalt wird geschwächt und das Interesse für den äußern Sinn an dessen Stelle gesetzt. Doch es wird sicherlich auch wieder eine Reaktion eintreten. Ich werde es freilich nicht erleben. Erst müssen die Dekorationsmaler und Maschinisten dem Publikum nichts Neues mehr bieten können, das Publikum von dem Prunk bis zum Ekel übersättigt sein. Dann wird man zur Besinnung kommen und das jetzt zurückgedrängte Echte wieder hervorgeholt, auch gutes Neues hinzugeschaffen werden"; s. J. C. Lobe, „Aus dem Leben eines Musikers" (Leipzig 1859), p. 131.

173) Siehe Karoline Bauer, „Memoiren" [24], Bd. 3 (1881), p. 490.

174) Siehe Wehl [94], p. 33.

175) Siehe Tyrolt [27], p. 100—101.

176) Nach Siegwart Friedmann im „Hamburger Theater-Dekamerone" [77], p. 154—156.

177) Nach Genast [3], T. 1, p. 240—241.

178) Siehe Devrient [1], Bd. 5 (1874), p. 282 Anm. Die Geschichte von Rott wird mit einer anderen Rolle — Michonnet in „Adrienne Lecouvreur" (Scribe) — erzählt bei Borgfeldt [141], p. 58—59.

179) Vgl. a. Devrient [1], Bd. 5, p. 114 f., sowie a. „Jugenderinnerungen von Therese Devrient", herausg. von Hans Devrient (Stuttgart 1905), p. 419.

180) Nach Sontag [72], p. 244—245 und Karoline Bauer, „Briefe" [80], p. 318—319. — H. H. Houben in seinem schönen, freilich nach meinem Empfinden auch ein wenig schönfärberischen Werke über Emil Devrient verteidigt allerdings seinen Helden, allgemein gehalten, gegen den von Karoline Bauer zusammengetragenen „Klatsch" (Houben [35], p. 36/37), will aber wohl speziell diese Erzählung damit nicht treffen. Die Erzählung Karl Sontags von der Egmont-Einrichtung und der ersten Entfremdung der beiden Brüder Devrient gibt auch Houben in seinem überhaupt von ausgebreiteter Belesenheit zeugenden Werke wieder (p. 115) und findet sie „wohl glaublich"; vgl. übrigens auch eine von Houben (p. 82/83) mit kritischen Zusätzen wiedergegebene Äußerung Heinrich Laubes über Emil Devrient.

181) Siehe Max Grube, „Matkowsky auf der Probe", Deutsche Theater-Zeitschrift 1909, 5. Juni, p. 427/8.

182) Siehe Junkermann [21], p. 209. Siehe über Irvings Faust-Aufführungen auch Barnay [11], Bd. 1, p. 280—281.

183) Siehe Georg Knispel, „Erinnerungen aus Berlin an Carl Seydelmann vom Spätherbste 1842“ (Darmstadt 1845), p. 49.

184) Siehe Heinrich Theodor Rötscher, „Seydelmann's Leben und Wirken“ (Berlin 1845), p. 244.

185) Siehe Gustav zu Putlitz, „Theater-Erinnerungen“, Bd. 1 (Berlin 1875, 2. Aufl.), p. 235.

186) Nach Strantz [12], p. 33—34.

187) Siehe Devrient [1], Bd. 5 (1874), p. 178.

188) Nach Barnay [11], Bd. 2, p. 35—36.

189) Siehe Putlitz [185], p. 125.

190) Siehe Sontag [72], p. 245.

191) Nach Wexel [139], p. 60—62; dort nach Erzählung des Direktors E. Th. L'Arronge. Erheblich anders, aber z. T. jedenfalls unrichtig, erzählt ist die Geschichte in: „Striese“ [22], 2. Bd., p. 96—98; wesentlich richtiger scheint die Darstellung bei Borgfeldt [141], p. 43 bis 45, zu sein. In diesen beiden letzten Schriften ist übrigens die Verfehlung des jungen Schauspielers — er soll Wüst geheißen haben — näher, und zwar an beiden Stellen übereinstimmend, beschrieben, und danach entstand freilich durch diese Verfehlung für Döring eine recht arge Verlegenheit, aus der er allerdings, nach der einen Darstellung (Borgfeldt), mit großer Geistesgegenwart einen relativ guten Ausweg gefunden haben soll. Die Zeitbestimmung für Dörings Kölner Gastspiel gewann ich aus dem „Almanach für Freunde der Schauspielkunst“ (A. Heinrich), 26. Jahrg., für 1862, 2 T., p. 49. Ein Schauspieler Wüst war 1860/61 in der Tat am Kölner Stadttheater engagiert (s. denselben Almanach, 25. Jahrg., für 1861).

192) Siehe Laube [41], Kap. 37, p. 390.

193) Siehe Sontag [72], p. 130. Dafür, daß Saphir den Beinamen erfunden habe, weiß ich freilich nichts beizubringen.

194) Siehe Devrient [1], Bd. 4 (1861), p. 169 und Bd. 3 (1848), p. 296/7.

195) Siehe Sontag [72], p. 345/346 oder Schöne [39a], p. 88; s. a. Helene Bettelheim-Gabillon, „Amalie Hainzinger. — Gräfin Louise Schönfeld-Neumann“ (Wien 1906), p. 43 und 154.

196) Siehe Löhn-Siegel [70], p. 62.

197) Nach Wehl [94], p. 72.

198) Lange [47], p. 148, Nr. 400.

199) Franz Wallner, „Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn“ (Berlin 1864), p. 42.

200) Nach Max Grube, „Im Theaterland“ (Berlin 1908), p. 110—112.

201) Siehe Haase [34], p. 3.

202) Nach Beurmann [92], p. 285.

203) Nach Grube [200], p. 65—66.

204) Siehe Barnay [11], Bd. 1, p. 291.

205) Nach Wilhelm Rullmann, „Witz und Humor“ (Berlin 1910, 2. Aufl.), p. 11; dort unter Berufung auf einen mir nicht bekannten autobiographischen Rückblick (Zeitungsaufsatz?) von Tewele (1909).

206) Nach Wallner [133] (Bd. 2), p. 135.

207) Siehe Albert Borée, „. . . . . weil noch das Lämpchen glüht“, herausg. von Artur Dinter (Berlin [1910]), p. 32.

208) Siehe Gotthardi [5], Bd. 1, p. 76/77.

209) Nach Eduard Noack, „Hoftheater-Erinnerungen“ (Hannover 1902), p. 51.

210) Nach Josef Lewinsky, „O diese Künstler“ (Berlin 1890), p. 134—135.

211) Siehe Gotthilf Weisstein, „Heitere Episoden aus der Geschichte des Theaterzettels“ in „Striese“ [22], 2. Bd., p. 90.

212) Siehe Laube [41], Kap. 31, p. 329 und Wilbrandt [19], p. 81—82; s. a. Max Grube [200], p. 146. Wer neben den Zeugnissen dieser hervorragenden Bühnenleiter und Regisseure noch das eines erfahrenen, langjährigen Souffleurs wünscht, der sehe Noack [46], p. 13.

213) Zweiter Akt, erster Auftritt.

214) Nach Wilbrandt [19], p. 82; s. a. Schöne [39a], p. 139 und Grube [200], p. 153.

215) Nach Grube [200], p. 154.

216) Nach Anton Pichler, „Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim“ (Mannheim 1879), p. 245.

217) Siehe Laube [41], p. 329.

218) Siehe Genast [3], T. 2, p. 134.

219) Nach Strantz [12], p. 33.

220) Nach Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 278, Anm.

221) Siehe Wilbrandt [19], p. 83.

222) Siehe Ludwig Hevesi, „Zerline Gabillon“ (Stuttgart 1894), p. 63.

223) Siehe Laube [41], p. 328. In der Schrift „Heinrich Keppler. Lebenserinnerungen eines Frühvollendeten. Aus Briefen und Tagebüchern. Gesammelt von Sohnes- und Freundeshand [F. A. Ackermann]“ (München 1895, F. A. Ackermann), p. 41, ist das Wort resp. der erste Satz einem anderen — mit Unrecht — zugeschrieben.

224) Nach Schlenther [146], p. 324. Vgl. a. Edgar v. Spiegl [10], p. 134 oder Schöne [39a], p. 140.

225) Nach Strantz [12], p. 39.

226) Nach Strantz [104], p. 121 und [12], p. 49.

227) Siehe Hancke [142], p. 13/14.

228) Siehe Borgfeldt [141], p. 45.

229) Nach Grube [200], p. 137—139. Der Verfasser nennt als Gewährsmann seinen Vater Eduard Grube, der in Königsberg geboren war (1812), dort seine ganze Jugend verlebt und dort auch seine akademische Laufbahn, als Privatdozent, begonnen hatte (1844 Prof. der Zoologie in Dorpat, † 1880 als Professor in Breslau). — Auch von dem originellen langjährigen Souffleur des Hamburger Stadttheaters, Barlow († 1820), wird erzählt, daß er einst in einer Vorstellung der „Jungfrau von Orleans“ streikte, freilich aus ganz anderem Grunde, und auch die Szene des Hinauszerrens aus dem Kasten kommt in Barlows Leben vor, nur mit dem Unterschiede, daß er hierbei der aktive Teil war, indem er nämlich einst den Ersatzmann, den man seiner weinschweren Zunge wegen an dem Abend an seine Stelle gesetzt hatte, an den Beinen wieder herausgezerrt haben soll; s. Schmidt [60], T. 2, p. 141 u. 145/6.

230) Nach Junkermann [21], p. 56—57; vgl. a. Borgfeldt [141], p. 96—97.

231) Siehe Grans [21], p. 137—139. — Nach dieser Darstellung soll übrigens für den verunglückten „Tell“ noch ein anderes Stück eingeschoben sein.

232) Nach Junkermann [21], p. 57; s. a. Borgfeldt [141], p. 98.

233) Siehe Devrient [1], Bd. 5 (1874), p. 58/59.

234) Nach Pichler [216], p. 268; dort freilich statt „Bouffé“ „Buffon“, der jedoch in jener Szene der Posse — es ist 2. Abteilung, 11. Szene; p. 64 in der Ausgabe von 1848 (Berlin) — gar nicht erwähnt wird.

235) Nach Barnay [11], Bd. 1, p. 147—148.

236) Siehe Ernst Kreowski und Eduard Fuchs, „Richard Wagner in der Karikatur“ (Berlin [1907]), p. 68.

237) Nach Hanslick [155], Bd. 2, p. 181.

238) Nach Heinrich Grans, „Fünfzehn Jahre in Weimar. Erlebtes und Erlittenes“ (Leipzig 1889), p. 91 und p. 87—89. — Die Aufführung der „Königsdramen“ soll nach unserer Quelle am „Sonntag, den 23. April 1864“ ihren Anfang genommen und sich über die volle Woche erstreckt haben. Der 23. April, der gewöhnlich als Shakespeares Geburtstag angegeben wird, war nun freilich im Jahre 1864 kein Sonntag, sondern ein Sonnabend, wird aber dennoch wohl der erste Tag der genannten Shakespeare-Feiern gewesen sein; s. a. Genast [342], p. 373. — Die Wallenstein-Aufführung fand nach unserer Quelle (Grans), wie schon gesagt, an einem Sonntage statt, und zwar wird dort als Datum angegeben: der 11. November 1863. Dieser Tag war jedoch ein Mittwoch. Vielleicht war Sonntag, der 15. November 1863, der Tag der Aufführung.

239) Siehe Werther [90], p. 163/4.

240) Siehe Noack [46], p. 157 und [209], p. 56.

241) Siehe Grube [200], p. 178.

242) Siehe Eugen Eiserle, „Johann Nestroy“, Deutscher Bühnen-Almanach, 27. Jahrg. (Berlin 1863), 1. Th., p. 111.

243) Siehe „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805“ (Stuttgart u. Augsburg 1856), Bd. 2, p. 378 u. 379.

244) Nach Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 262. Eduard Genast [3], T. 1, p. 124/5, berichtet von demselben Vorfall, jedoch aus einer Aufführung von Aug. Wilh. Schlegels Bearbeitung der Tragödie „Jon“ des Euripides. Die von uns wiedergegebene Darstellung, wonach sich der Vorfall in der Alarkos-Vorstellung ereignete, darf sich auf einen Bericht von Herders Gattin berufen und wird die richtige sein; s. E. W. Weber, „Zur Geschichte des Weimarischen Theaters“ (Weimar 1865), p. 70, Anm. 1.

245) Nach Grans [21], p. 25—27; s. a. Genast [342], p. 337 bis 338. Aus Genast's Angaben über Emil Devrients damalige Gastrollen in Weimar in Übereinstimmung mit Houben [35], p. 474, ergibt sich unsere Zeitbestimmung 1850/51, und zugleich folgt daraus, daß Grans diese Vorstellung wohl mit einer anderen verwechselt, wenn er von einer Huldigung spricht, die die Studenten in ihrem Cantus bei der Stelle „Vivat academia! Vivant professores!“ Kuno Fischer und anderen, mit ihm im Theater anwesenden Jenenser Professoren bereitet hätten (Fischer kam erst mehrere Jahre später nach Jena).

246) Nach Pasqué [152], Bd. 2, p. 156—157.

247) Siehe Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 262.

248) Siehe Karl Gutzkow, „Rückblicke auf mein Leben“ (Berlin 1875), p. 64—65.

249) Nach Genast [3], T. 1, p. 170/171.

250) Nach Noack [209], p. 48—50.

251) Nach Lina Fuhr, „Von Sorgen und Sonne. Erinnerungen aus Kunst und Leben“, bearb. von H. H. Houben (Berlin 1904), p. 180—183.

252) Welcher der beiden Enkel des berühmten Feldmarschalls es war, ob Graf, später Fürst Gebhard Blücher (1799—1875) oder Graf Gustav Blücher (1800—1866), ist mir nicht bekannt und ist auch z. B. aus der ausführlichen „Geschichte der Familie von Blücher“ von Friedrich Wigger (Schwerin 1879) nicht zu ersehen; die Affäre Stich ist dort, so viel ich sehe, gar nicht erwähnt.

253) Siehe Karoline Bauer, „Bühnenleben“ [24], p. 163 Anm. Bei Ludwig Brunier, „Caroline Bauer. Ein Lebensbild aus ihren Briefen“ (Bremen 1879), übrigens einem recht albernen Buche, wird dieser Ausspruch, jedoch gewiß mit Unrecht, dem zweiten Gatten von Friederike Unzelmann-Bethmann, dem Theaterdirektor Heinrich Eduard Bethmann (1774—1857), zugeschrieben.

254) Nach Karoline Bauer, „Bühnenleben“ [24], p. 159—164 und anderen Quellen.

255) Nach Wallner [133] (Bd. 2), p. 33.

256) Nach Beurmann [92], p. 276.

257) Siehe „Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Hauses der Abgeordneten“, 1863, 2. Bd., p. 898—911.

258) Siehe z. B. vom „Kladderadatsch“, Jahrg. 1863, die Nrn. 19 und 21 vom 26. April (p. 74 u. 75) resp. vom 10. Mai (p. 82).

259) Nach Fedor von Köppen, „Fürst Bismarck, der deutsche Reichskanzler“ (Leipzig 1876), p. 247/8, s. a. p. 617—620, 629; Otto Franz Gensichen, „Kulissenluft. Wallnertheater-Erinnerungen“ (Berlin 1909), p. 17—19 und Theodor Hermann Pantenius, „Aus meinen Jugendjahren“ (Leipzig 1907), p. 208.

260) Nach Noack [209], p. 24 und [46], p. 88/89; s. a. Richard Sternfeld, „Albert Niemann“ (Berlin u. Leipzig 1904), p. 29/30.

261) Nach Lewinsky [157], p. 77/78.

262) Nach Noack [46], p. 23/24.

263) Nach Grube [200], p. 189—190.

264) Nach Strantz [12], p. 12.

265) Nach „Biogr. Lexikon“ (Wurzbach) [51], 31. T., p. 228/229.

266) Siehe Grube [181], p. 427.

267) Nach Genaſt [3], T. 2, p. 205.

268) Nach Noack [46], p. 83—87.

269) Nach Thomas [30], Bd. 1, p. 154—155.

270) „Clavigo“, letztes Wort des „Carlos“ im 4. Akt.

271) Nach Barnay [11], Bd. 2, p. 53—55.

272) Nach Heveſi [222], p. 65.

273) Nach Wilbrandt [19], p. 8—9; ſ. a. Heveſi [222], p. 65.

274) Siehe Schlenther [146], p. 324.

275) Siehe Grube [200], p. 30—31. Nach Ludwig Eiſenberg, „Großes Biographiſches Lexikon der Deutſchen Bühne im 19. Jahrhundert“ (Leipzig 1903), p. 86, hat Berndal allerdings den „Gunther“ in den „Nibelungen“ gegeben.

276) Nach Bettelheim-Gabillon [58], p. 122, 123/4.

277) Siehe Grans [238], p. 77—78.

278) Siehe Wallner [199], p. 60—63.

279) Siehe Baudiſſin u. Limmer [65], p. 18.

280) Nach Eduard von Bamberg, „Otto Lehfeld“ (Halle a. S. 1886), p. 45.

281) Siehe Bamberg [280], p. 45.

282) Nach Lewinsky [210], p. 66.

283) Siehe Grube [200], p. 25/26.

284) Nach Pichler [216], p. 215.

285) Siehe Anſchütz [148], p. 396.

286) Siehe Anſchütz [148], p. 394—395.

287) Nach Barnay [11], Bd. 1, p. 67.

288) Siehe Edmond Guérard, „Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes“ (Paris 1872, 2e édition), t. 1, p. 13.

289) Vgl. die von Hans Devrient beſorgte neue Ausgabe von Eduard Devrients „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“ (Berlin 1905), Vorwort, p. VIII, oder z. B. Schmidt [60], T. 2, p. 210.

290) Siehe Anſchütz [148], p. 438; vgl. a. Reinhold Ortmann, „Fünfzig Jahre eines deutſchen Theater-Directors“ (Hamburg 1881), p. 197.

291) Nach Barnay [11], Bd. 1, p. 37/38.

291a) Siehe K. F., „Vom Maſchinenbauer zum Opernſtar“, Berl. Tageblatt 1912, Nr. 485, 23. Sept.

292) Nach Noack [46], p. 94—96.

293) Siehe Carl Oettinger, „Frankfurter Theater-Almanach für das Jahr 1849“, p. 113/4.

294) Siehe Barnay [11], Bd. 2, p. 81.

295) Nähere Angaben hierüber siehe bei Barnay [11], Bd. 2, p. 6—7. Übrigens erzählt Barnay ebda. p. 58/59 eine sehr häßliche Geschichte von Pollini.

296) Siehe Eckermann [172], T. 1, p. 186.

297) Nach Karl Freiherr von Ledebur, „Aus meinem Tagebuche. Ein Beitrag zur Geschichte des Schweriner Hoftheaters 1883 bis 1897“ (Schwerin i. M. 1897), p. 116—125. Vgl. a. Hugo Pohle, „B. Pollini. Eine Beleuchtungsprobe und kulturhistorische Skizze“ (Hamburg 1896), p. 3/4, eine Schrift, in der, unter Erwähnung auch unseres Falles, Pollini und seine „Künstler-Leihanstalt“ einer scharfen Kritik unterworfen werden. — Ohne Angabe einer Quelle ist die Eisenbahnepisode beschrieben in dem Büchelchen „Ulktrompete“ [67], p. 62—63, freilich mit einigen kleinen Unrichtigkeiten (eine Station Müssen gab es z. B. damals auf der fraglichen Strecke noch nicht).

298) Siehe auch z. B. „Mecklenburger Nachrichten“, Nr. 231, 3. Okt. 1889.

299) Nach Strantz [104], p. 74/75.

300) Nach Strantz [104], p. 87/88.

301) Nach Strantz [104], p. 76/77.

302) Nach Heinrich Schmidt, „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen, literarischen und Theater-Leben“ (Leipzig 1856), p. 134—139.

303) Siehe Julius Stettenheim, „Geistesgegenwärtige Reimkunst“ in „Striese“ [22], 3. Bd. (Charlottenburg [1899]), p. 74.

304) Nach Genast [3], T. 1, p. 117—119.

305) Nach Baudissin u. Limmer [65], p. 8.

306) Nach Findeisen [66], p. 25—26.

307) Nach Noack [209], p. 30.

308) Siehe Lange [47], p. 125, Nr. 331.

309) Nach Tyrolt [27], p. 28.

310) Ich nenne weiter das amüsante Buch des Münchener Hofschauspielers Alois Wohlmuth: „Streifzüge eines deutschen Comödianten. Erlebnisse aus dem kleinen Bühnenleben“ (Leipzig 1878). Freilich gibt dies Buch nicht lediglich, wie es dort heißt, „wirklich Erlebtes“, sondern es sind wohl eigene Erlebnisse mit fremden Erzählungen oder auch Wahrheit mit Dichtung durchwebt, s. hierfür desselben Ver-

fassers „Ungeschminkt. Autobiographische Skizzen“ (München 1890), p. 1.

311) Siehe Borée [207], p. 59.

312) Siehe Borée [207], p. 35/36.

313) Siehe Ed. Jerrmanns Rechtfertigung in seinem Buche „Paris. Fragmente aus seinem Theater-Leben“ (München 1833), p. 22—35.

314) Siehe z. B. Leythäuser [134], p. 53. — Übrigens hatte Kunst schon in seinem ersten Engagement, in Mölln, freilich nicht aus eigenem Antriebe, sondern Personalmangels wegen, sich in einer Double-Rolle versucht und den „Hermann“ und den „Kosinsky“ in den „Räubern“ in einer Person dargestellt; s. W. Alex Lieboldt, „Wilhelm Kunst und seine bisherigen Beziehungen zur deutschen Schaubühne“ (Königsberg 1841), p. 6.

315) Vgl. Müller [98], p. 196.

316) Siehe Heveſi [112], p. 56.

317) Siehe weitere Beispiele bei Gotthardi [5], Bd. 1, p. 105.

318) Siehe Borée [207], p. 34.

319) Siehe Lange [47], p. 122, Nr. 323.

320) Siehe Barnay [11], Bd. 1, p. 271.

321) Nach Wollrabe [38], p. 3—5, 34—37, 60—63.

322) Nach „Album unfreiwilliger Komik“, Bd. 1 (Berlin, o. J., 10. Aufl.), Nr. 647, p. 112.

323) Siehe „Frankfurter Zeitung“ 1911, Nr. 286, 2. Morgenbl., 15. Okt.; dort unter Berufung auf den „Kunstwart“.

324) Der Tagespresse zufolge stand diese Anzeige im Inseratenteil der in St. Gallen erscheinenden Zeitung „Die Ostschweiz“.

325) Würzburger Telegraph 1889, Nr. 273 nach „Album“ [322], Bd. 1 (10. Aufl.), Nr. 58, p. 16.

326) Siehe Rullmann [205], p. 186.

327) Nach Sontag [72], p. 79.

328) Siehe „Vossische Zeitung“ 1911, Nr. 652, 31. Dez., 9. Beilage: „Nur Mut! Episoden und Trostsprüche des fertigen Künstlers an den werdenden.“

329) Über die Karriere der Wolter finden sich vielfach unrichtige Angaben; ich verweise demgegenüber auf den anscheinend recht zuverlässigen Nekrolog von Anton Bettelheim in seinem „Biograph. Jahrbuch“, 2. Bd. (Berlin 1898), p. 295—304.

330) Siehe Hermann Bahr in dem Werk: Lothar und Stern [10], „Künstler-Album“, p. 174.

331) Siehe Ring [16], Bd. 2, p. 202.

332) Siehe Werther [90], p. 216—217.

333) Siehe „Hamburger Theater-Dekamerone“ [77], p. 11/12.

334) Siehe Laube [153], p. 9.

335) Siehe Laube [41], Kap. 32, p. 346—347.

336) Siehe Eisenberg [275], p. 1147.

337) Nach Devrient [1], Bd. 3 (1848), p. 346 und Strantz [12], p. 5/6.

338) Nach Devrient [1], Bd. 2 (1848), p. 395. — Nach anderer Darstellung — s. z. B. Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten“ [24], p. 274/5 — war der Künstler, dessen Kleidermaß die Norm für das neue Engagement gab, nicht Schütz, sondern der berühmte Ferdinand Fleck, der in der Tat seine Bühnenlaufbahn bei der Bondinischen Gesellschaft begonnen hat.

339) Siehe „Ulktrompete“ [67], p. 41.

340) Siehe Guérard [288], t. 1, p. 13—14.

341) Siehe Haase [34], p. 185.

342) Siehe Eduard Genast, „Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit“, Neue Ausgabe des „Tagebuch“ [3], besorgt von Robert Kohlrausch (Stuttgart 1904), p. 58/59.

343) Siehe Gotthardi [5], Bd. 1, p. 159.

344) Siehe Laube [41], Kap. 2, p. 23.

345) Nach Grans [21], p. 72—73.

346) Nach Bennecke [145], p. 121, Anm.

347) Siehe Wehl [94], p. 257 und Rudolf Krauß, „Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart“ (Stuttgart 1908), p. 177.

348) Nach Franz Dingelstedt, „Münchener Bilderbogen“ (Berlin 1879), p. 59 u. 67. — Eduard Devrient in seiner strengen, ein wenig morosen Verurteilung von allem, was dem Virtuosentum Vorschub leisten kann, mißbilligt die Mustervorstellungen von 1854, sowohl den Namen wie die Sache (s. Devrient [1], Bd. 5, p. 106), ebenso im wesentlichen Heinrich Laube [41], Kap. 21, p. 236/7.

349) Siehe Haase [34], p. 53. Ebenso Luise Neumann, die gleichfalls mitwirkte; s. Bettelheim-Gabillon [195], p. 176.

350) Siehe Otto Franz Gensichen, „Aus Marie Seebach's Leben“ (Berlin 1900), p. 4; dort unter Berufung auf Elise Polko in „Von Haus zu Haus“ 1898, Nr. 1.

351) Siehe Gensichen ibidem [350].

352) Ich entnehme dies dem Artikel „Friederike Bognar“ von Sigmund Schlesinger in dem Werke von Lothar und Stern [10], „Künstler-Album“, p. 55.

353) Nach Schmidt [60], T. 1, p. 196.

354) Siehe P. F., „Kulturgeschichte in Annoncen“, Vossische Zeitung 1912, Nr. 129, 11. März.

355) Siehe Bamberg [280], p. 36; vgl. a. Grans [21], p. 75.

356) Nach Bamberg [280], p. 40.

357) Nach Haase [34], p. 115.

357[a]) Siehe Schmidt [60], T. 2, p. 276 Anm.

358) Nach Anschütz [148], p. 200—201; Eisenberg [275], p. 817 und Wallner [52], p. 4 und 6/7, in welch' letzterem Werke übrigens (p. 5—13) noch weitere tolle Streiche Reitzenbergs erzählt werden. Als Todesjahr Reitzenbergs gibt Wallner und ebenso — wohl nach ihm — Eisenberg „1839“ an, dagegen heißt es „1830“ in dem Werk: „Katalog der Portrait-Sammlung der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. Zugleich ein biographisches Hilfsbuch auf dem Gebiet von Theater und Musik“, 2. Abt. (Wien 1892), p. 297.

359) Nach Heinrich Steffen, „Vom Köhlerbub zum fürstlichen Theaterdirektor“ (Braunschweig 1904), p. 53—59.

360) Siehe Otto Sommerstorff, „Scherzgedichte“ (Berlin 1900, 2. Aufl.), p. 114 und „Aus meinem Reimstübel. Neue Scherzgedichte“ (Berlin 1908), p. 96.

361) Nach Barnay [11], Bd. 2, p. 333—334.

362) Nach Sontag [72], p. 119.

363) Nach Werther [90], p. 19—20.

364) Nach Kierschner [113], p. 85.

365) Nach Barnay [11], Bd. 1, p. 155—157.

366) Siehe Hülsen [26], p. 269.

367) Nach Wexel [139], p. 62—63.

368) Siehe Strantz [104], p. 47; über Bouffés „Gamin“ s. a. Putlitz [185], Bd. 1, p. 70/71.

369) Siehe Laube [41], Kap. 13, p. 161; vgl. dazu a. p. 128 (Kap. 10): Aufführung der „Karlsschüler“.

370) Siehe Sontag. [72], p. 489.

371) Nach Strantz [12], p. 10—11.

372) Nach Devrient [1], Bd. 4 (1861), p. 145.

373) Nach Werther [90], p. 32.

374) Nach Guérard [288], t. 1, p. 15—16.

375) Nach Strantz [104], p. 78.

376) Nach Tietz [106], p. 87—88.

377) Siehe Karoline Bauer, „Komödianten-Fahrten“ [24], p. 33—34.

378) Nach Bettelheim-Gabillon [58], p. 110—111; s. a. Heveſi [222], p. 137/8.

379) Nach Kaiſer [14], p. 30—31; ſ. a. Ring [16], Bd. 1, p. 107/8.

380) Nach Wallner [133] (Bd. 2), p. 141.

381) Nach Sontag [72], p. 137—138.

382) Nach Grans [238], p. 59.

383) Nach der Zeitſchrift „Der alte Fritz“ 1855 (4. Jahrg.), Nr. 36, 8. Sept., p. 143.

384) Nach Lange [47], p. 64, Nr. 184 und Borgfeldt [141], p. 6.

385) Nach Haaſe [34], p. 108.

386) Nach Genaſt [3], T. 2, p. 124—125.

387) Nach Kaiſer [14], p. 62.

388) Siehe Adolf Kohut, „Carl Helmerding“ (Berlin 1892), p. 52.

389) Nach Findeiſen [66], p. 22.

390) Siehe Leipziger Tageblatt 1911, Nr. 78, 19. März, 8. Beilage: „Noch etwas über Friedrich Haaſe.“

391) Nach Strantz [12], p. 55.

392) Siehe Grube [200], p. 157.

393) Siehe Rehm [43], p. 137.

394) Siehe „Biogr. Lexikon“ (Wurzbach) [51], 31. T., p. 213/214.

395) Nach Borgfeldt [141], p. 57.

396) Nach Strantz [12], p. 34. — Bei Hermann Uhde, „Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877“ (Stuttgart 1879) iſt Gertig, ſo viel ich ſehe, nur einmal beiläufig erwähnt, p. 500: Am 25. März 1861 fand für den früheren Stadttheater-Inſpektor Gertig, der über achtzig Jahre alt und penſionsberechtigt war, aber nur ein Wartegeld erlangen konnte, eine Benefiz-Vorſtellung ſtatt.

397) Siehe „Briefwechſel Goethe-Zelter“ [131], T. 1 (1833), p. 448.

398) Nach Anſchütz [148], p. 108. Teilweiſe ſind die dort gemachten Angaben allerdings gewiß unrichtig, und man wird daher dieſer Quelle hier kein ſonderlich großes Vertrauen ſchenken dürfen. Übrigens ſoll die in Frage ſtehende Behauptung ſchon vor den „Erinnerungen“ von Anſchütz, nämlich in einem Artikel der „Gartenlaube“ (?), aufgeſtellt ſein. Entſchieden widerſprochen wird der tatſächlichen Richtigkeit der Erzählung jedoch in der Schrift „Erinnerungen an Henriette Hendel-Schütz“ [115], p. VI (Vorwort), doch wird dort

erzählt, daß die Künstlerin während der Freiheitskriege eine der eifrigsten Krankenpflegerinnen war (p. 15) und auch noch im Alter häufig als Krankenpflegerin und Wohltäterin sich der Armen annahm (p. 20).

399) Siehe die „Erinnerungen an Henr. Hendel-Schütz“ [115], p. 47.

400) Nach Findeisen [66], p. 15—16 u. 24; für die erste Geschichte s. a. Kaiser [14], p. 21—22.

401) Siehe Ortmann [290], p. 138—139.

402) Siehe Robert Hessen, „Mutterwitz in Alltagsleben und Weltgeschichte“ (München 1909, 6.—8. Tausend), p. 15—16.

403) Nach „Theater-Teufel“ [13], p. 146—147.

404) Siehe Rehm [43], p. 135.

405) Siehe Noack [46], p. 121.

406) Siehe Tyrolt [27], p. 115.

407) Siehe Löhn-Siegel [70], p. 59; vgl. a. Sontag [72], p. 242.

408) Siehe Sontag [72], p. 228/229.

409) Siehe Houben [35], p. 144; s. überhaupt dort p. 143—150.

Namen- und Sachregiſter.

Die einfachen Zahlen beziehen ſich auf die Seiten; alle innerhalb einer Klammer ſtehenden Zahlen verweiſen jedoch auf die „Quellenangaben“ (Seite 279 bis 302) und bezeichnen dort nicht die betreffende Seite, ſondern zum Zweck ſchnelleren Auffindens die laufende Nummer. Bei häufiger vorkommenden Namen ſind die wichtigeren Stellen zunächſt angegeben; ihnen folgen, davon getrennt durch ein Semikolon, die unwichtigen Stellen. — Einige Abkürzungen, wie Th. = Theater, Sch. = Schauſpieler, Dir. = Direktor, werden ſogleich verſtanden werden. — Die in dem Buche erwähnten Bühnenſtücke (Dramen und Opern) haben ein beſonderes, am Ende angefügtes Titelregiſter erhalten.

Abhängigkeit der Sch. von der Direktion 2, 44.
Ackermann, F. A. (223).
Aldridge, Ira 193, 273.
Alexandra, Kaiſerin 66.
Altona 18; 15.
Amberg, Sch. 146 f.
Amerika 82, 193, 216, 245.
Analphabeten 12—14.
Anckarſtröm 20.
Andrae-Roman, A. 70.
Anhold, Dir. 35.
Anſchütz, Heinrich 134 f., 242, 249; 190, 193, (148, 285, 286, 290, 358, 398).
Anthony, Wilh. (20, 88).
Anton, König von Sachſen 156.
Applaus 130 ff., 178, 187, 236; 153, 165, 206.
Arm, künſtlicher 203.
Arnim, Baron v., Dir. 88—90.
Aſſing, Ludmilla (143).
Aſtrua, Sängerin 88.
Atlanta 193.
Auerbach, Berthold 233.
Ausſtattung 125 f., (172).
Autoren, Bühnen- — 25, 57, 109 ff.
Bäuerle, Adolf 42.
Bahr, Hermann 125, (169, 330).

Balás-Bognár, Vilma v. 209.
Bamberg 241.
Bamberg, Eduard v. (280, 281, 355, 356).
Barlow, Souffleur (229).
Barnay, Ludwig 9, 34, 45 f., 47, 102, 180 f., 217, 241; 131, 141, 192, 245, (11, 37, 53, 54, 135, 182, 188, 204, 235, 271, 287, 291, 294, 295, 320, 361, 365).
Baron, Jul. (77).
Baudissin, Wolf Graf — u. Emil Limmer (65, 279, 305).
Baudius, Carl Friedr. 189—191.
Bauer, Karoline 58, 62, 64—66, 67, 92—94, 128; 278, (7, 20, 24, 78, 80, 83, 84, 99, 102, 107, 114, 120, 123, 132, 136, 149, 173, 180, 253, 254, 338, 377).
Baum, Karl 59—61; (77).
Baumeister, Bernh. 125, 146.
Bayreuth 156 f., 187.
Beaulieu-Marconnay, Karl v. 161.
Beck, Jos. 142 f.
Beckmann, Friedrich 12—14, 28, 40 f., 55, 83 f., 117 f., 209, 244, 255, 260 f., 261, 266—268; 269.
Becquignolles, Herm. v. 139 f.
Behr, Schneider 67 f.
Benda, Sänger 238 f.
Bendixen, J. 272.
Bennecke, Wilh. 107 f.; (145, 147, 346).
Bennigsen, Rudolf v. 50.
Berlepsch, Goswina v. (85).
Berlin, Königliche Theater 10 bis 12, 26/7, 85/6, 91, 94 f., 146, 184, 204 ff., 227, 229, 247; 3, 13, 63, 198, 225, 243.
Berlin, Berliner Theater 4/5, 34, 241.
„ , Friedrich - Wilhelmstädtisches Th. 28.
„ , Königstädtisches Th. 12 f., 91, 167; 40.
„ , Königstädtisches Sommerth. 171.
„ , Krollsches Etablissement 8 f.; (12).
„ , Nationalth. (Weinbergsweg) 24. u. 22, 122 f., 235 f.
„ , Victoria-Th. 226 f.
„ , Vorstädtisches Th. (Weinbergsweg) 25.
„ , Wallnerth. 268 f.
„ , Vorortbühne 222.
„ , „Urania", Liebhaberth. 138.
„ , Verschiedenes 52, 58, 77 f., 80, 98, 145, 165 f., 254; 17, 55, 253.
Berndal, Gustav Karl 26 f., 184, (275).
Bethmann (Unzelmann - Bethmann), Friederike 166, 205 f., 278; 1, (253).
Bethmann, Heinr. Ed. (253).
Bettelheim, Anton (57, 329).
Bettelheim-Gabillon, Helene (58, 144, 195, 276, 349, 378).
Beurmann, E. (17, 92, 161, 202, 256).
Beust, v., Minister 171.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 249.
Biron, Frau v. 168.
Bismarck 69 f., 169—172.

blinder Schauspieler 141.
Blücher, Graf 165; (252).
Blumenthal, Oskar 28, 115, 230.
„Blutsauger“ 43 f.
Bockenheim 250.
Boehden, Theodor 51, 277.
Börne, Ludwig 79; (105).
Bognar, Friederike 233; 228.
Bondini, Pasquale 230; (338).
Bonn, Ferd. 4/5; (8, 9).
Borée, Albert 142, (207, 311, 312, 318).
Borgfeldt, Georg (141, 178, 191, 228, 230, 232, 384, 395).
Bouffé, Armand Marie 248 bis 250; 154, (234, 368).
Bourbier, Schauspielerin 66.
Brandt-Görtz, Mathilde 197 bis 202.
Braun, Baron v. 234.
Braunschweig, Hofth. 102, 223.
Bremen 51.
Bremen, Stadtth. 31 f.; 35, 243.
Breslau 266 f.; 105.
Breslau, Stadtth. 139 f., 190 f.
Breslau, Lobeth. 45.
Briefe 53 f., 204—206, 215.
Brockmann, Joh. Franz Hieron. 136.
Bromberg 154.
Brückl, Friedr. 111.
Brühl, Graf 126.
Brünn 228.
Brunier, Ludwig (253).
Budapest 84, 193, 194; 67.
Büchen 200—202.
Bühne, enorm große 72.
Bülow, Hans v. 56.
Bülow, Wilhelm 271.
„Bumshäuser“ 124.
Burmeister, Sch. 190.
Capoul, Sänger 173.
Carl, Karl, Dir. 42—45, 71 f.
Castelli, Ignaz Franz 64, (83).
Cerf, Karl Friedr., Dir. 12—15, 91 f., 209; (28).
Charlottenburg 94.
Christians, Rudolf 129.
Claque 63, 133.
Conried, Heinrich 131.
Cordemann d. Ältere, Sch. 207 f.
Crelinger, Auguste s. Stich.
Cumberland, Gedankenleser 9.
Czernitz, Ignaz, Dir. 27.
Danzig 234.
Darmstadt, Hofth. 231/2; 50.
Dawison, Bogumil 51—53, 71, 268, 273 ff.; 228.
Deichmann, Friedr. Wilh. 28 f.
Demmin 216.
Dessoir, Ludwig 275.
Devrient, Eduard 128 f. u. (180), 191, (348); 36, 110, 243, (1, 2, 7, 15, 20, 23, 51, 62, 119, 152, 178, 179, 187, 194, 220, 233, 244, 247, 289, 337, 338, 372).
Devrient, Emil 128 f., 133, 147f., 161, 191, 228, 273 ff.; 33, 217, 243, (138, 180, 245).
Devrient, Hans (179, 289).
Devrient, Karl 49, 191—194; 128.
Devrient, Ludwig 3, 53, 130/1, 145, 223, 237, 248, 258; 191.
Devrient, Therese (179).
Dingelstedt, Franz 5—8, 125, 146, 157—160, 185, 186 f., 227, 232; (348).
Dinter, Artur (207).
Döring, Mathilde 263.

Döring, Theodor 104 f., 121 f., 130—134 u. (191), 144 f., 148, 207, 247 f., 253, 258 f., 263, 273, 275; 110, (45).
Double-Rollen 215 f., 225; (314).
Dresden 80, 128, 147, 230, 273 ff.; 62, 113, 126, 188, 243.
Dreſſel, Rudolf (12).
„Du" in der Anrede 26, 45.
Duell auf der Bühne 49/50.
Ebenſee 254.
Eckermann, Joh. Peter 126, (172, 296).
Eckſtein, Jul. (160).
Ehrhard, Auguſt (111).
Einſpringen 223—225, 237; 92 f., 100, 233, 238/9.
Eiſenach 238.
Eiſenberg, Ludwig (275, 336, 358).
Eiſerle, Eugen (242).
Ekhof, Konrad 71.
Elbing 79, 258.
Elßler, Fanny 81—83 u. 75, 273.
Engel, Jacob Carl 8 f.; (12).
Engel, Joſef (12).
England 129, ſ. a. 148 f., 171/2.
Entwiſchen, heimliches 88 f., 105; 212.
Erfurt (59).
Ernſt Auguſt von Hannover 104 bis 106.
Eßlair, Ferd. 229—232, 271 f.; 16.
Extemporieren 110 ff., 154, 171 bis 175, 203, 207—209.
Fabricius, Aug. Heinr. 50.
Feige, Karl 108.
Feuer 72.
Fichtner, Karl 249, 278.
Figur, große 230, 231.
Figur, kleine 224, 227, 231/232.
Findeiſen, Jul. 261, (28, 66, 306, 389, 400).
Fiſcher, Kuno (245).
Fleck, Ferd. 52, (338).
Fleck-Schröck, Luiſe 278.
Fleiſcher-Edel, Katharina 55.
Fleury (A. J. Bénard) 251.
Förſter, Auguſt 23, 124 f.
Formes, Carl 244—247.
Formes, Ernſt 245.
Fournier, Antoinette 278.
Fränkel, Rezenſent 117 f.
Frank, Ernſt 158.
Frankfurt a. M. 79.
Frankfurt a. M., Stadtth. 174, 250.
Franz, Th.-Sekretär 43 f.
Frentz, Sch. 187.
Freund, Jul. 57, (71).
Freytag, Guſtav 110; (151).
Friedmann, Fritz 63, (81).
Friedmann, Siegwart 9, 126; (176).
Friedrich der Große 87—90; (117).
Friedrich d. Gr., Darſtellung auf d. Bühne 104 u. 273, 251.
Friedrich Franz III. v. Mecklenburg-Schw. 195 ff.
Friedrich Wilhelm III. 90—94, 166; (123).
Friedrich Wilhelm IV. 94 f.
Friedrich Wilhelm, Kronprinz (Kaiſer Friedrich) 96 f.
Friedrich Wilhelm, Kurfürſt v. Heſſen 106—108.
Fuchs, Eduard 275, 277, (236).

Fuhr, Lina 164 f.; 233, (251).
Gabillon, Ludwig 48—50, 106 bis 108, 146, 183—185, 243 f., 253 f.; 137.
Gabillon, Zerline 146, 181, 182; 228.
Gage 24, 28, 44; 36.
Gallmeyer, Josefine 58.
Garrick, David 252 f.
Gastein 69.
Gedächtnis 146, 237; 235.
Gefängnisstrafen 175, 178.
Genast, Anton 2, 112, 231; 126.
Genast, Eduard 126 f., 242 f., 259; (3, 7, 100, 154, 177, 218, 238, 244, 245, 249, 267, 304, 342, 386).
Gensichen, Otto Franz (25, 259, 350, 351).
Gentiluomo, Sängerin 105.
Genz, Fuhrherr 80.
Georg V. von Hannover 178.
Georg, Herzog v. Meiningen 158.
Gera 238.
Gerhardt, Wilhelm 76 f.
Gern, Alb. Leop. 254 f.
Gern, Joh. Georg 256 f.
Gerson, Herrmann 26.
Gertig, Sch. 265; (396).
Geschichten 40 f., 241—247, 268 f.
Gesetze, Th.- — 10—12; 3, 176.
Gey, Traugott 56.
Gießen 143.
Gift 188 f.
Goethe, Christine v. 205.
Goethe, J. W. 1—4, 19 f., 109 f., 112, 126 (Anm.) u. (172), 126 f., 160—162, 198, 205 f., 216, 231, 233; 98 f., 265, 272, (131, 243, 397).
Göttingen 81.
Goßmann, Friederike 68 f., 78 f.; 228, 249.
Gotha 265.
Gotthardi, W. G. (5, 149, 208, 317, 343).
Gottschall, Rud. v. 44, 155, (50).
Grabschriften 244, 265.
Gräbert, Julia 25 f.
Graefe, Karl Ferd. v. 78.
Grans, Heinrich (21, 168, 231, 238, 245, 277, 345, 355, 382).
Graun, Karl Heinrich 88.
Graz 190, 210.
Greifswald 16.
Grobecker, Philipp 167.
Grobheiten 22 f., 24 f.
Grube, Eduard (229).
Grube, Max 188 f., 211; (65, 171, 181, 200, 203, 212, 214, 215, 229, 241, 263, 266, 275, 283, 392).
Grüner, Franz 271 f.
Günther-Bachmann, Karoline 152.
Guérard, Edmond (65, 288, 340, 374).
Gumtau, Friedrich 22—25, 122 bis 124; 235.
Gustafsson, Oberst 97.
Gustav III. v. Schweden 20.
Gustav IV. s. Gustafsson.
Gutzkow, Karl 162, (248).
Haase, Elise 259.
Haase, Friedrich 32 f., 110, 138 f., 258/9, 261—263; 23, 230, 233, 252, (34, 150, 201, 341, 349, 357, 385).
Hänsel, Sch. 167.
Hagenow 200 f.

Hagn, Auguste v. 55.
Hagn, Charlotte v. 55, 63 f., 103 f., 127, 130, 272; (138).
Hahn, Graf Karl 15—22, (20).
Haizinger s. Neumann-Haizinger.
Halle, Stadtth. 23, 24 f. u. 22, 123.
Halle, Studenten 161/2.
Hamburg, Stadtth. 55, 74, 125/6, 130, 179—181, 182/3, 198, 202 f., 265; 212 f., (229).
Hamburg, Thalia-Th. 9, 115/6, 176—179, 181, 227 f.; 211.
Hamburg, Verschiedenes 121, 145, 164 f., 195 ff., 252; 31, 35, 59, 111, (20).
Hancke, Oswald (142, 166, 227).
Hannover, Hofth. 41/42, 48—50, 104 f., 142, 162—164, 171/2, 173, 177 f., 192—194, 209; 56 (Anm.), 76, 158, 269, (20).
Hannover, Stadt 105.
Hanslick, Eduard 114; (155, 156, 237).
Harburg 212.
Hassel, Friedrich 174.
Haub, Kreisgerichtsrat 189.
Hauptprobe 2, 96, 111 f., 124 f., 159.
Hausrath, Adolf (74).
Hebbel, Christine 257.
Hebbel, Friedrich 184, 257; 71.
Heeringen, Josias Frhr. v. 107.
Heim, Ernst 78.
Hein, Julius 226 f.
Heine, Heinrich 77, 82, 117; (101, 110).
Heinrich, Prinz — v. Preußen 251.
Heiserkeit 210.
Heldburg, Freifrau von 158.
Helmerding, Karl 33, 171 f., 261, 268 f.
Helmolt, Hans F. (4).
Hendel-Schütz, Henriette 86, 265 f., 278; (115, 398, 399).
Hendrichs, Hermann 145/6, 229.
Herder, J. G. (244).
Herdt, Samuel Georg 146.
Hertslet, W. L. (4).
Hervorruf 57, 82, 130, 131, 171, 236.
Hessen, Robert (402).
Hevesi, Ludwig (97, 112, 222, 272, 273, 316, 378).
Heygendorf, Frau v. — s. Jagemann.
Hiltl, Georg Johann 263.
Höcker, Oskar 32.
Hoffmann, E. T. A. 53, 248.
Hofmann, Ludwig 96 f.
Holtei, Karl von 133.
Holzmüller, Sänger 53.
Honorar, Gastspiel- — 9.
Houben, H. H. 277, (35, 45, 124, 138, 149, 180, 245, 251, 409).
Hülsen, Botho v. 26 f., 95, 227, 247.
Hülsen, Helene v. (26, 126, 366).
Humboldt, Alexander v. 58.
Hunde 3—5, 84 ff.; s. a. 243 f.
Hut, Der — auf der Bühne 176—179.
Huwart, Heinrich 130.
Jagemann, Caroline 4, 207 f.
Janauschek, Fanny 174.
Jena 160.
Jena, Studenten 161 f.; (245).
Jerrmann, Eduard 215 f.; (313).
Iffland, Aug. Wilh. 16 f., 114; 135, (20).

Immermann, Hermann, Abg. 170.
Johann, König von Sachsen 155 f.
Josef, Kaiser 231.
Irving, Henry 129; (182).
Ischl 69 f.
Junkermann, August 95; 51—53, (21, 63, 127, 167, 182, 230, 232).
Kainz, Josef 226.
Kaiser, Friedrich 244, 260 f.; (14, 16, 17, 31, 42, 43, 49, 51, 66, 163, 379, 387, 400).
Kalisch, David 33.
Kaminsky, v., Sänger 209 f.
Kampfszenen 48—50, 186 f.
Karl, Herzog von Braunschweig 102/3.
Karl, Herzog von Mecklenburg-Strelitz 98 f., 166.
Karl, Prinz von Preußen 91 f.; (121).
Karl August von Weimar 3 f.
Karl Friedrich von Weimar 161.
Karlsbad 69.
Karlsruhe 36 f., 74; 110, 191.
Karpeles, Gustav (101).
Karsten, Sch. 3 f.
Kassel, Hofth. 106—108.
Kaunitz, Fürst 231.
Kean, Edmund 47; 193.
Kemble, John Philip 47.
Keppler, Heinrich (223.)
Kierschner, Franz (113, 364).
Kinkel, Lisette 26.
Kirms, Hofkammerrat 2; 44.
Kirschkernkanonade 161/2.
Kissingen 69, 172, 261.
Kläger, Wilhelm 51—53, 116, 150—155, 277.
Klein, Adolf 24.
Klingemann, August 98.
Knispel, Georg (183).
Kobler, Franz (20).
Koch, Julius 176/7.
Köln 59—61, 71, 131; 105, (191).
König, Herbert 273, 275 f.
Königsberg 43, 148, 236; 48, (229).
Köppen, Fedor von (259).
Kohl, Horst (86).
Kohlrausch, Robert (342).
Kohut, Adolf (12, 388).
Kollektenbrüder 238 f.
Konstantinopel 32.
Kopien lebender Personen auf der Bühne 32 f., 117.
Kraftel, Fritz 36—39; (39).
Krauß, Rudolf (347).
Kreibig, Dir. 210.
Kreowski, Ernst 277, (236).
Kritiker 5, 42, 114, 117.
Kroll, Auguste 8.
Kroll, Josef (12).
Krolop, Franz 225.
Krüger, Franz 272, 273.
Kruse-Helm, Dir. 144.
Kruseman, F. 273.
Küstner, K. Th. von 10—12, 97, 176, 259 f.; 23, 94, 126, 278, (129).
Kunst, Wilhelm 72, 215/6 u. (314); 62, 249, (20).
Kußmaul, Adolf 74, (95).
Lablache, Luigi 230.
Lachreiz 181, 182.
Lafayette 168.
Lagier, Suzanne 230.
L' Allemand, C. 277.
Lampenfieber 137, 139, 217 f.

Lange, C. (16, 47, 93, 121, 198, 308, 319, 384.)
lange Proben 158/9.
lange Vorstellungen 158.
Langlois, Sängerin 232.
La Roche, Karl v. 241 f.; 137.
Larousse, Pierre (161).
L'Arronge, E. Th. 131 f., 134; (191).
Laube, Heinrich 7 f., 38 f., 68 f., 126, 135, 184, 228 f., 231, 249; 23, 40, 48, 119, 134, 136, 143, 145, 146, (41, 149, 153, 180, 192, 212, 217, 223, 334, 335, 344, 348, 369).
Lauchstedter Th. 161/2, 207 f.
Lautenschläger, Obermaschinenmeister 101.
Ledebur, Karl Frhr. v. 195—197; (297).
Lehár 222.
Lehfeld, Otto 46 f., 186 f., 231, 235 f., 250/1.
Leibesfülle 230, 231; s. a. 37, 56.
Leiden eines Theaterdirektors 33 f., 133.
Leipzig, Stadtth. (altes u. neues) 97, 111, 131, 150 ff., 155, 176, 224 f., 243; 23, 56, 273.
Leipzig, Verschiedenes 76, 259; 87, 230.
Leist, Hugo (55).
Lemm, Friedr. Wilh. 99.
Lenbach, Franz 15.
Lewinsky, Josef (157, 210, 261, 282).
Leythäuser, Max (134, 314).
Lieban, Julius 224 f.
Liebe 62.
Liebhabertheater 16, 138.
Liebich, Johann Karl 26.
Lieboldt, W. Alex. (314).
Liegnitz, Fürstin 90.
Limmer, Emil s. u. Baudissin.
Lind, Jenny 217, 271; 249.
Liszt, Franz 75, 113.
Lobe, J. C. (172).
Löffler, Dir. 238 f.
Löhn-Siegel, Anna (70, 164, 196, 407).
Löwe, Feodor 136.
Löwe, Ludwig 237, 257; 137, 249.
Löwe, Wilhelm, Abgeordneter 169 f.
Löwenstein, A. (45).
Löwenstein, Fürst 211.
Lohsing, Max 183.
Loitz 216 ff.
Lortzing, Friedrich 142.
Lothar, Rudolf u. Stern, Julius 278, (10, 103, 330, 352).
Lucas, Karl 249.
Lucca, Pauline 69 f.
Ludwig I. v. Baiern 103 f.
Ludwig II. v. Baiern 99—103.
Ludwig, Maximilian, Sch. 188.
Lübeck 21; 15.
Lüneburg 71.
Luise, Königin 86; 98.
Luther, Martin 247.
Lutter u. Wegner 247 f., 258.
Luxburg, Graf 26.
Maas, Wilhelmine 231.
Magdeburg 50, 133, 146, 236.
Makart, Hans 58.
Mannheim, Hof- u. National-Th. 26, 72, 145, 154 f., 158, 189; 94.
Mara s. Schmeling.

Marder, Sch. 151.
Marlow, Mathilde v. 136.
Marmontel, J. F. 116.
Marr, Heinrich 119 f., 135, 252 f.; 14.
Mars, Schauspielerin 63.
Marschner, Heinrich 41 f., 60.
Matkowsky, Adalbert 80, 129, 176; 248.
Mattausch, Franz 205.
Maurice, Chéri 9, 116, 176—179, 227 f.; 119.
Mautner, Eduard 233.
Maximilian II. v. Baiern 232.
Meininger, Die — 141, 158; 226.
Mejo, Franz 223 f.
Memorieren, unzureichendes 1, 142 ff., 234; s. a. 93, 100, 209.
Mendelssohn, Joseph 10, (13).
Menzel, Adolf 34.
Menzel, Wolfgang 162.
Metzger, Ottilie 55, 183.
Meyer, Friedr. Adolf (20).
Meyerbeer, Giacomo 117.
Meyerheim, Paul 34; (36).
Meyerhöfer, Inspektor 136.
Michely, Inspizient 185.
Mitterwurzer, Friedr. 216.
„Modeepoche" 66 ff.
Mölln (314).
Moog, Ferd. 212—214.
Moskau 82; 100, 198.
Müchler, Karl (116).
Müller, Hermann (98, 143, 315).
München, Hofth. 6, 99—104, 229 f., 232 f.
München, Verschiedenes 216; 7, 10, 225.
Mustervorstellungen 232 f., (348).
Muzarelli, Adele 269 f.
Nachbaur, Franz 8 f.
Napoleon I. 148.
Nasen, Anfertigung 190.
Naudin, Sänger 141.
Necker, Moritz (111).
Neßler, Victor E. 225.
Nestroy, Johann 44 f., 114, 277; 229.
Neubrandenburg 154.
Neumann, Adolfine 277.
Neumann, Angelo 131, 224 f.
Neumann, August 268 f.
Neumann, Luise (349).
Neumann-Haizinger, Amalie 75 bis 78; 249, 277, (72, 97).
New York 82, 245 ff.; 28, 131.
Niemann, Albert 171/2, 173, 177 f., 231/2.
Niklas, Inspizient 136—138.
Noack, Eduard (20, 46, 56, 209, 212, 240, 250, 260, 262, 268, 292, 307, 405).
Nollet, Georg 162—164.
Nordhausen (59).
Nürnberg 231 f.
Ochsenheimer, Ferd. 42.
Oedenburg 143.
Oettinger, Carl (293).
Oldenburg 35.
Olmütz 27.
Ortmann, Reinhold (290, 401).
Osten, von, Major 14.
O' Sullivan, Karl, Graf 229.
Oven, Alexander v. 130.
Pantenius, Theod. Herm. (259).
Paris 63, 100, 141, 168, 173/4, 215, 230, 248 f.; 14 f., (7).
Parthey, Gustav (18, 132).
Pasqué, Ernst (152, 246).
Peater, engl. Gesandter 172.

Perfall, Karl Frhr. v. 114.
Petersburg 63 ff., 82 f., 187 f.; 130, 198.
Pferde auf der Bühne 20, 72 f.; vgl. a. 144.
Pferde, Ausspannen der — 80, 82.
Philipp, Adolf (77).
Pichler, Anton (216, 234, 284).
Plock, Ernst Ludwig 40 f.; (43).
Pohl, J. 41.
Pohle, Hugo (297).
Pokorny, Franz 30 f., 42 f., 269 f.
Polko, Elise (350).
Pollini, Bernhard 195—200, 202; (295, 297).
Possart, Ernst von 46 f., 99—103, 179—181; (137).
Possen 123.
Potsdam 92; 138.
Prag 26, 237; 115.
Premieren 5, 57, 167.
Preßburg 30, 141, 257.
Preuß, J. D. E. (118).
Publikum 71 ff., 133, 166; s. a. 142, 152, 154, 160, 163 f., 167, 232, 275 f.
Putlitz, Gustav zu (185, 189, 368).
Radziwill, Anton, Prinz 98.
Rafael 93.
Rebling, Friedrich 225.
Regie, Schwäche der — 111; s. a. 129.
Rehm, Herm. Siegfr. (43, 393, 404).
Reichardt, Max (29).
Reichenbach, Anton 178 f.
Reichmann, Theodor 9.
Reitzenberg, Moritz 236—238; (358).
Rekowsky-Linden, Alfons v. 48 bis 50; (59).
Rettich, Julie 69.
Rettich, Karl 249.
Reusche, Theodor 33; 268.
Richter, Regisseur 6.
Riemer, Friedr. Wilh. (131).
Ring, Max (16, 28, 44, 49, 66, 331, 379).
Ristori, Adelaide 203.
Rötscher, Heinr. Theod. 275, (184).
Roger, Gustav 202 f.
Rollen, verweigerte u. veränderte 127 ff.
Rollen s. a. u. Double.
Rom 252.
Rostock 71.
Rott, Moritz 41, 127, 264 f.; (45, 178).
Rückert, Friedrich 75.
Rührung 152 f.
Rüstung, silberne 17, (20).
Rüthling, Bernhard 102.
Rüthling, Joh. Friedr. Ferd. 255.
Rullmann, Wilh. (205, 326).
Sänger, Schauspieler als — 242 f.
Salter, Siegbert (162).
Sandrock, Adele 226.
Sanftleben, Gustav (22).
Sangalli, Elisabeth 119 f.
Saphir, Moritz 42, 115, 134 f.; 41, 136, (66, 193).
Sayn-Wittgenstein, Fürst v. 91.
Schebest, Agnes 243.
Schechner, Nanette 73.
Scheerer, Sch. u. Sänger 28 f.
Schiller 19 f., 111 f., 147—149, 160, 207 f., 221; 4, (243).
Schlegel, Aug. Wilh. v. (244).

Schlegel, Friedr. v. 160.
Schlenther, Paul 183; (146, 224, 274).
Schleſinger, Sigmund (352).
Schloſſer, Max 225.
Schmeling-Mara, Gertrud Eliſabeth 87—89.
Schmidt, Friedr. Ludw. 125/6; (60, 96, 130, 229, 289, 353, 357[a]).
Schmidt, Heinrich 205/6; (302).
Schmieren 18, 211 ff.; ſ. a. 23, 37, 98 (Anm.).
Schminken 19.
Schneider, Louis 255; (45, 122).
Schöne, Hermann (39[a], 72, 195, 214, 224).
Schönherr, Karl 222.
Scholz, Bernhard, Dichter 253 f.
Scholz, Bernhard, Kapellmeiſter 177 f.
Scholz, Wenzel 44 f., 172/3, 175, 263/4.
Schramm, Anna 33; 268.
Schröder, Friedr. Ludw. 73, 74, 271 f.; 130, 234.
Schröder, Sophie 61 f., 215; (79).
Schröder-Devrient, Wilhelmine 62.
Schütz, Sch. 230, (338).
Schußwaffen 188/9.
Schwäbiſch-Hall 221.
Schweden 21.
Schweiz 113.
Schwerin 194 ff.; 15, 16, 18, 106.
Schwimmer 143 ff.
Scribe, Eugène 117.
Sedlnitzky, Joſeph Graf v. — 175.
Seeau, Graf 229 f.
Seebach, Marie 233; 228, 275.
Selbſtmord auf der Bühne 50.
Separatvorſtellungen 99 ff.
Seydelmann, Karl 52/53, 130; 105.
Seyfried, Ferd. v. (48, 51, 64, 89, 91).
Shakeſpeare 61/62, 157/8, (238).
Slezak, Leo 193.
Sommerſtorff, Otto 80, 240; (108, 360).
Sondershauſen (59).
Sonnenthal, Adolf v. 182; 137.
Sontag, Henriette 79—81, 273; 92.
Sontag, Karl 257, (72, 76, 109, 180, 190, 193, 195, 327, 362, 370, 381, 407, 408).
Sophokles 13.
Sorgfalt in den Vorbereitungen 27, 158, 190, 251.
Souffleur 142—149; ſ. a. 54, 93, 101 f., (229).
Speidel, Ludwig 183.
Speiſekarte 14 f.
Speiſen auf der Bühne 173 f.
Spiegl, Edgar v. (10, 224).
Spitzeder, Joſef 91.
Spitzer, Daniel 157.
Sprechweiſe, Tempo 134—136.
Steffen, Heinrich (359).
Stegreif-Komödie 112/3; 207.
Stein, Philipp 271.
Stein am Anger 187.
Stern, Julius (103), ſ. a. u. Lothar.
Sternfeld, Richard (260).
Stettenheim, Julius 206, (303).
Stettin 187; 226.
St. Gallen 222; (324).
Stich, Bertha u. Klara 272.

Stich, Wilhelm 165 f.; (252).
Stich-Crelinger, Auguſte 165 bis 167, 271 f.; 98.
Strafen im Bühnenleben 2, 102/3 (Anm.), 131, 163, 172; ſ. a. 149, 187; ſ. a. u. „Gefängnis“, „Stubenarreſt“.
Strampfer, Friedrich 216.
Strantz, Ferd. v. 96 f.; 8, 121, (12, 75, 104, 121, 126, 128, 140, 166, 186, 219, 225, 226, 264, 299, 300, 301, 337, 368, 371, 375, 391, 396).
Strauß, David 243.
Stubenarreſt 2, 231; ſ. a. 253.
Studenten 84 f., 109, 190 f.; ſ. a. u. „Halle“, „Jena“.
Stümcke, Heinrich (79).
Stuttgart, Hofth. 73/74, 135 f., 232.
Sucher, Roſa 197—199.
Sutorius, Auguſte 109 f.
Taillade, Sch. 230.
Talma 215.
Tantièmen, Autoren- — 26; ſ. a. 33.
Teſcher, Dir. 232.
Tewele, Franz 141; (205).
„Theatergraf“, Der — 15 ff.
Theaterſkandale 160 ff.
Theaterzettel 19, 98, 213, 217, 221 f., 236.
Thimig, Hugo (39a).
Thomas, Emil 178 f.; 216, (12, 30, 269).
Tieck, Ludwig 126, 252 f.; 138.
Tietz, Fr. (106, 376).
Töpfer, Karl 121 f.
„Tote“ auf der Bühne 125, 189, 190 f.
Treptow b. Berlin 255 f.
Tribunal, Das Theater als — 166 f.
Trunkſucht 51—53, 150 f., 153 f., 236 f., 238 f.; ſ. a. (229).
Tweſten, Karl 169.
Tyrolt, Rudolf 272; (27, 175, 309, 406).
Übereifer 250, 251.
Überhorſt, Karl (126).
Uhde, Hermann (60, 396).
Unglücksfälle 184, 187.
Unterricht, dramatiſcher 121 f.
Unzelmann, Ferd. 145, 166.
Unzelmann, Friederike ſ. Bethmann.
Unzelmann, Karl 1 f.
Valdek, Rud. 229 u. 228.
Varnhagen von Enſe 106; (143).
Vaucanſon 116.
Verlegenheiten 54, 181, 195 ff., 202—209, 215; (191).
Verſprechen (lapsus linguae) 138 bis 140; ſ. a. 156.
Verſprechen, abſichtliches 171.
Viardot-Garcia, Pauline 58.
Virchow, Rud. 170.
Virtuoſen 128, ſ. a. (348).
Vögel im Theater 79, 82, 179.
Vohs, (Heinrich?) 111—113, 207f.
Vorſchüſſe 2, 29, 68; vgl. a. 44.
Vulpius, Chriſtian Auguſt 109.
Wagner, Joſeph 273.
Wagner, Richard 113, 156.
Wallner, Agnes 272.
Wallner, Edmund (42, 43, 82, 133, 206, 255, 380).
Wallner, Franz 33, 272; 171, (20, 52, 199, 278, 358).
Wanderanekdoten, fälſchlich auf andere übertragene Geſchichten

u. ähnliche Entstellungen 14/15, 49/50, 136, 148, (20, 66, 72, 121); s. a. 41, 194, 206/7, 268—270, (65, 149, 178, 244, 338).
Waterford-Perglaß, Baron v. — (140).
Wauer (123).
Weber, E. W. (244).
Weber, K. J. (7).
Weddigen, Otto 273, 278.
Wehl, Feodor v. 73, 126, 135 f.; (94, 165, 174, 197, 347).
Weidmann, Josef 42.
Weidner, Jul. 250—252.
Weilen, Josef v. 57.
Weilenbeck, Sch. 141.
Weimar, Hofth. 1—4, 111 f., 113, 126 f., 157—162, 186 f., 231 f.; 142, 235; s. a. „Lauchstedter Th."
Weimar, Verschiedenes 46, 109, 242 f.
Weisstein, Gotthilf (211).
Wellmer, Arnold 67; (24, 80).
Wentzel, Adolf 136.
Werder, Karl 94 f.
Werther, Julius 94, 250/1; (90, 125, 171, 239, 332, 363, 373).
Werther, Waldemar (90).
Wexel, Carl (139, 191, 367).
Wien, Burgth. 5 f., 6 f., 38 f., 57, 66—68, 124 f, 134 f., 136 bis 138, 182, 183 f., 228 f., 241 f., 249; 236.
Wien, Hofoperntheater 113; 55.
Wien, Hof- u. Nationalth. 42.
Wien, Carl-Th. 228.
Wien, Stadtth. 126.
Wien, Th. an der Wien 43 f., 71—73, 158/9; 30.
Wien, Verschiedenes 14, 30 f., 42 ff., 53, 58, 76, 78 f., 81, 83, 114, 146, 174, 230, 234; 39, 141, 209.
Wiesbaden, Königl. Th. 95 f., 110.
Wigger, Friedrich (252).
Wilbrandt, Adolf 143; (19, 68, 73, 170, 212, 214, 221, 273).
Wilbrandt-Baudius, Auguste 189.
Wilhelm I., Kaiser 95 f.
Wilhelm II., Kaiser 4/5, 94 f. u. (125), 194 ff., 241.
Wilt, Maria 55 f.
Wirklichkeit für Schein 187, vgl. a. 72.
Wohlbrück, Dir. 31—33.
Wohlmuth, Alois (310).
Wolff, Pius Alexander 98.
Wollrabe, Amalie 211.
Wollrabe, Ludwig 35, 211—214, 216 ff.; (20, 38, 321).
Wollrabe, Sophie 212, 214.
Wolter, Charlotte 57, 226—229; (329).
Woltersdorff, Arthur 124, 236.
Würzburg, Zerline s. Gabillon.
Wüst, Sch. (191).
Wurda, Josef 194.
Zelter, Karl Friedr. 99, 265; (131, 397).
Zensur 249; s. a. 96/97.
Zierotin-Lilgenau, Graf 87 f.
Zigarren 180 f.
Zürich 216.

Bühnenstücke (Dramen und Opern).

Abällino (Zschokke) 139, 272.
Adrienne Lecouvreur (Scribe) 203; (178).
Agnes Bernauer 71.
Ahnfrau, Die (Grillparzer) 217 ff.
Alarkos (Friedr. v. Schlegel) 160, (244).
Anna von Österreich (oder „Die drei Musketiere") 107.
Antigone (Sophokles) 13.
Blitz, Der (Halévy) 158.
Braut von Messina, Die 38, 147.
Britannico (Graun) 88.
Columbus (Werder) 94 f.
Doctor Klaus 142.
Don Carlos 50, 111, 204—206; 276.
Don Juan (Mozart) 74.
Dornröschen (Karl von Perfall) 114.
Drillinge, Die 91.
Duc de Guise, Le 64.
Egmont 128 f.; (180).
Emilia Galotti 128.
Faust (Goethe) 98 f., 129/130, 158, 206/7.
Faust (Gounod) 222.
Favoritin, Die (Donizetti) 202.
Fra Diavolo (Auber) 173.
Freischütz, Der 20, 97; s. a. 108.
Gebrüder Fidibus 167.
Gebrüder Foster (Töpfer) 138.
Glaube und Heimat 222.
Götz von Berlichingen 20; 216.
Grille, Die (Birch-Pfeiffer) 68.
Günstlinge, Die (Birch-Pfeiffer) 26, 84 f.
Hamlet 32, 126; s. a. 143, 241.
Heinrich der Vierte, König (Shakespeare) 145.
Heinrich von Schwangau (Karl Aug. Heigel) 99 ff.
Hinko (Birch-Pfeiffer) 106.
Hund des Aubry, Der (Castelli) 3 f.; (4).
Hund von Baskerville, Der 5.
Joconde (Jouard) 92.
Jon (Euripides; Aug. Wilh. v. Schlegel) (244).
Journalisten, Die (Freytag) 110.
Jungfrau von Orleans, Die 19, 148 f., (229).
Kabale und Liebe 128, 144/5, 187 f., 221.
Käthchen von Heilbronn, Das 122 f.; 18.
Kerkermeister, Der gefühlvolle — oder Adelheid, die verfolgte Wittib (Nestroy) 158/159.
Kleopatra (Marmontel) 116.

Königsdramen Shakespeares 157/8; (238).
Kreuzfahrer, Die (Kotzebue) 16.
Laune des Verliebten, Die 110.
Lear, König 48 f., 120, 126 f., 190, 222, 250/1.
List und Phlegma (Louis Angely) 51.
Lohengrin 55, 113, 195 ff.; s. a. 162, 164, 177.
Macbeth (Shakespeare) 129, 193; 186.
Macbeth (Shakespeare, Schiller) 111 f.
Maler, Die (Adolf Wilbrandt) 182.
Manfred (Byron) 102 f.
Maria Stuart 207 f., 215.
Maskenball, Der (Auber) 20.
Merlin (Ph. Rüfer) 96 f.
Monaldeschi (Laube) 127.
Nathan der Weise 180 f.; 212.
Nibelungen, Die (Hebbel) 183 f., 186 f.
Onkel Bräsig 95 f.
Othello (Shakespeare) 192—194; 71.
Othello (Oper) 193, 194.
Pages, Deux 251.
Papageien, Die 64 ff.; (83).
Pariser Taugenichts, Der 249, 278.
Prinz von Homburg, Der 144.
Purpur und Trauer (Birch-Pfeiffer) 141.
Räuber, Die 161 f., 215 f. u. (314), 241 f., 249; 20, 71, 85/86, 231.
Raub der Sabinerinnen, Der (Frz. v. Schönthan) 222.
Reise um die Welt in 80 Tagen (Jules Verne) 56.
Rheingold, Das 183, 225.
Richard der Dritte, König 62, 139 f.; 236.
Richter von Zalamea, Der 115/6.
Robinson Kruse 91.
Sappho (Grillparzer) 27.
Sherlock Holmes 5.
Siegfried (Rich. Wagner) 187, 225.
Staberl in Floribus 72.
Taler, Einmalhunderttausend (Kalisch) 154.
Tannhäuser 231/2.
Tasso, Torquato 274.
Tell, Wilhelm (Schiller) 136 bis 138, 150—153; 148, 216.
Templer, Der — und die Jüdin (Marschner) 171.
Tochter des Regiments, Die (Donizetti) 59/60, 271.
Tochter, Die natürliche (Goethe) 109.
Troubadour, Der (Verdi) 196.
Verirrungen (Ed. Devrient) 127.
Vorzimmer Sr. Exzellenz, Im (Rud. Hahn) 52.
Walküre, Die 72.
Wallenstein-Trilogie 158—160; (238).
Wintermärchen, Das (Shakespeare) 227.
Zenobia (Calderon) 1 f.
Zriny (Körner) 216.

In gleichem Verlage erschien:

Ahrens, Dr. W., Gelehrten-Anekdoten.

In eleg. Originaleinband Mk. 5.40.

Auch in zwei Teilen: { broschiert à Mk. 2.— und 2.40.
gebunden à Mk. 2.80 und 3.20.

Aus den zahlreichen Besprechungen:

„Die Sammlung enthält neben Altbekanntem sehr viel wenig oder gar nicht Bekanntes; äußerst wertvolle Beiträge zur Kultur- und Unkulturgeschichte. Natürlich werden fast ausschließlich Universitätsprofessoren zitiert — die Auswahl erstreckt sich auf alle Fakultäten mit gleicher Liebe —, doch finden auch einige andere Autoren Platz. Schließlich eine Hauptsache: die teilweise recht umfangreichen Anekdoten sind gut erzählt."

„Blätter für Volksbibliotheken und Lesehallen", 13. Jahrg., 1912.

„Der einleitende Aufsatz des Herausgebers stellt allerlei recht geistreiche und anregende Beobachtungen über die Naturgeschichte der Gelehrten-Anekdoten zusammen und versteht es, zur Psychologie solcher Anekdotenbildungen ebensoviel Aufklärendes wie Kritisches über ihre historische Bewertung zu sagen. So ist eine Sammlung zustande gekommen, die nicht bloß für eine müßige Stunde unterhält und ergötzt, sondern auch blitzartig erhellende Schlaglichter auf das Gemüts- und Verstandesleben der Gelehrtenwelt wirft, zumal da der Sammler weit davon entfernt ist, sich über gewisse hervorstechende große und kleine Lächerlichkeiten seiner Helden mit so billigen Mitteln lustig zu machen, wie es nur zu gern unsre Witzblätter tun."

Dr. Friedr. Düsel, Herausgeber der „Westermanns Monatshefte", 56. Jahrg., Seite 906/7.

„Die Sammlung, in der sich so viel frohe Laune und auch so viel Neigung und Verehrung für wirkliche Geistesgröße ausspricht, wird sicher gerade in akademischen Kreisen gern gelesen werden."

Dr. K. Hoeber, Herausgeber der „Akademischen Monatsblätter. Organ des Verbandes der kathol. Studentenvereine Deutschlands" in der Nr. 5 vom 25. Februar 1911, Seite 83.

„Die jüngste Sammlung von Gelehrten-Anekdoten begrüße ich mit unverhohlener Freude. Besonders um eines Vorzugs willen, der der köstlichen Arbeit eigen ist: um ihrer Gründlichkeit willen.“ Dr. Hans F. Helmolt im „Tag“ vom 26. März 1911.

„Der zweite Teil der Ahrens'schen Sammlung ist nunmehr erschienen und hat als Appendix eine Quellenangabe und ein umfangreiches Nachschlagregister erhalten. Dadurch hat das Ganze die Art eines Lexikons bekommen, ähnlich Büchmanns Nachschlagebuch geflügelter Worte.“

„K. C.-Blätter“, 1. Dez. 1911, Seite 55.

„Mit großem Fleiße und ausgiebigem Erfolg hat der Verfasser . . . diese Sammlung von Anekdoten, Witzen und Bonmots zusammengestellt . . . Ich habe das Buch mit Freude und Nutzen gelesen und halte es für einen nicht unwichtigen Beitrag zur Gelehrtengeschichte.“

Prof. Dr. Georg Minde-Pouet, „Aus dem Posener Lande“, Juni 1911.

„Das Buch bietet mehr als eine amüsante Lektüre für müßige Stunden. In diesen kleinen Geschichten kann man eine ganze Menge Material zur Psychologie des Gelehrten, aber auch zur Kenntnis von Kultur und Milieu des Universitätslebens finden. Es wäre zu wünschen, daß der bekannte Verfasser auch Anekdoten aus anderen intellektuellen Schichten (Künstler, Politiker &c.) zusammenstellte.“

„Sozialistische Monatshefte“ 1911, Heft 18—20.

„Bei ernster Arbeit ist eine kleine Aufheiterung zuweilen sehr nötig. Allen jenen, die diese bedürfen, empfehlen wir von ganzem Herzen die vorliegenden beiden Bändchen. . . . Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß es sich bei diesem Buche nicht um eine bloße Anekdotensammlung handelt, sondern daß es auch ein sehr wertvolles biographisches und kulturhistorisches Material enthält.“

„Elektrochemische Zeitschrift“, 1911/12, Heft 10, Seite 291.

„Ein vortreffliches Buch, das den Lesern gewiß ebensoviel Unterhaltung als Genuß bereiten wird, als der Verfasser offenbar selbst beim Sammeln der Anekdoten empfunden hat.

Die Auswahl ist mit Sorgfalt und feinem Verständnis getroffen“ . . . . .

Senatspräsident Jahn,
Herausgeber der „Mecklenburg. Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft“ in Heft 3 und 4 des 29. Bandes.

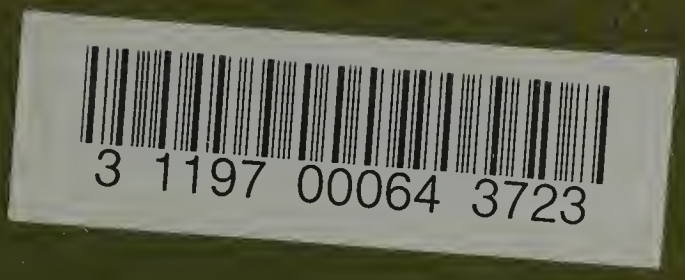
„. . . . . Es ist ein sprühendes Feuerwerk von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung. . . . . Das Register und namentlich der ungemein fleißig gearbeitete „Quellennachweis“ . . . . . erheben die Schrift weit über eine bloße Anekdoten-Sammlung.“

„Literarischer Handweiser“ 1911, Nr. 22/23, Seite 915.

Weitere anerkennende Besprechungen in:

„Deutsche Literaturzeitung“ (21. I. u. 23. X. 1911), „Hessenland“ (2. Juni-Heft 1912), „Sächs. Arch. f. Rechtspflege“ (15. V. 1911), „Mitt. zur Gesch. der Medizin u. Naturw.“ (Bd. 10, Heft 3), „Ärztl. Rundschau“ (11. XI. 1911), „Allg. Wiener mediz. Zeitung“ (21. II. u. 1. VIII. 1911), „Ärztliche Standeszeitung“ (1. u. 15. VIII. 1911), „Progresul Medical Roman“ (4./17. XI. 1911), „Arch. d. Math. u. Phys.“ (Bd. 18), „Naturwiss. Wochenschr.“ (1911, Nr. 13 u. 41), „Burschenschaftl. Bl.“ (15. I. 1911), „Academische Monatshefte“, Organ der deutschen Corpsstudenten (1. III. u. 1. XI. 1911), „Akadem. Turnzeitung“ (15. I. u. 15. VIII. 1911), „A. D. B. (Allgem. Deutsch. Burschenbund)-Zeitschrift“ (1911, Nr. 5, 7/8 u. 12), „Freistudentische Blätter für Elsaß-Lothringen“ (3. II. 1912), „Rhein. Hochschulzeitung“ (2. XI. 1911), „Die Wartburg“ (Febr. u. Aug./Sept. 1911), „Mathem.-naturw. Bl.“ (1911, S. 106), „Monatsbl. des Goslarer Cartell-Verbandes naturw. u. mediz. Vereine“ (30. IV. u. 31. VII. 1911), „Orvosi Havi Ertesitö“ (Okt. 1911) usw.

Das Buch ist ein hervorragendes Geschenkwerk und von besonderem Interesse für Professoren und Studenten aller Fakultäten und Fächer, für Juristen, Ärzte, Geistliche, Lehrer usw.


3 1197 00064 3723

DATE DUE

DEMCO 38-297